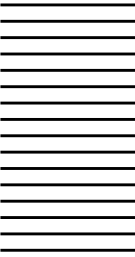




CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
CERRILLOS

MEDIACIÓN



MATERIAL DE APOYO EDUCATIVO

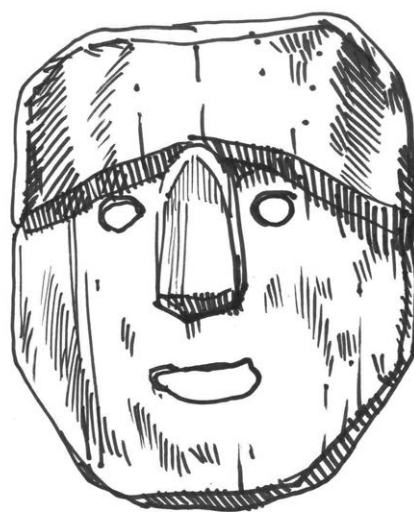
WERKEN

Bernardo Oyarzún



Werken
de Bernardo Oyarzún
por Ticio Escobar

La obra *Werken* abre una escena paralela para acoger los cuerpos y los nombres del pueblo mapuche, excluido de una participación efectiva en la escena pública. A galope, los werken cubren amplios territorios para trasladar entre las comunidades los avisos importantes. Los letreros pasamensajes actúan en parte como ellos, llevando palabras apresuradamente, repitiéndolas para que no desfallezcan. El conjunto de máscaras expuestas sugiere la colectividad mapuche, pero también, una multitud amenazante; un contingente de inmigrantes que irrumpe con temor y amenaza o bien, un auditorio callado, expectante; o un pueblo entero: la humanidad vista desde el núcleo radical de la cultura, avalado por las certezas del mito y las apariencias irrefutables, oscuras, del arte.



Werken
Instalación, mil máscaras rituales (kollong) mapuches. Letrero pasamensajes con los 6.906 apellidos supervivientes mapuches.



Werken

Pegelmekey tachi peñi Bernardo Oyarzun.

Warranka gillatupel pu mapuche kollong. Pegel taachi pasamontaje pagi chi chem koneltulu kauyu warranka Ailla pataka Kayu, petu mogelechi mapuche güytun.

Tüfachi txokitun Werken pigelu fey may ta nülay kiñe txafepu pegen zugu tañi llowafiel ñi kalül ka kom ñi güytu tayin pu mapuchegen, ñi kiñeñpüle künugen tüfachi komche pegelgekulu. Wirrafkülen amukey tachi pu werken fentxenke mapu mew rupakei tañi puwül ka kimeltuafiel küme zugu gam kakechi lof mew. Tüfachi pu pegelkelu zugu, pasamensajes pigelu feireke ta koneltukey, tañi yanielu matukelchi zugun, feipikamekefi tañi güyügenoal. Tüfachi gam kake zugun zoyeli ta wirrikan mew. Tachi zugun epunkechi püle amuy, nielay egün chew ñi wirrigeal; tukuley lefmaw kechi wirrin reke tañi koneltuken illkungechi age mew nienolelu chi wampo reke.

Kom tachi pu kollong pegelalu txipay tachi txawengechi pu mapuche, Welu ka femiechi llukafali reke feichi kiñe kom txürküle chi che; kiñe txawünche kañpüle küpalu llüfafari ñi akun egün ka fey, kiñe ñüküfke txawünche, azkintulelu. Ka tukulpafi chi kiñe kom pu wallon güluhe: kam feichi llitunche txawün, pegengelu ñi piwke chum ñi felen ñi kimün egün tukulpanielu ñi llitun epew ka feichi chum tañi chumgien ta che, pungechi, kom rakizuam zewman.

Tüfachi werken fey may ya yienelu kom pu che ñi nütxam. Yeney ka küpalniey txokitun, llükafalu chi feipin matuka gelu chi müxtüm. Welu, kom pu werken ñi femgiem, ka femiechi pewmagechi zugu reke küpalniey. Entualu kiñe pewman zugu reke feichi kuifike zugu rakümtukulu ta chumlem kuifike nütxan: kiñe pewman koyawtun zugu reke pegengelu kom pu che ñi mülenmew, tañi kiñeñpüle pegen gekenolu.



Ticio Escobar, pigechi pepilfake.
Traducción realizada por el peñi Juan Nanculef Huaiquinao, Investigador Historiador Mapuche - Kimche



La cuestión mapuche

La obra *Werken*, de Bernardo Oyarzún, fue concebida específicamente para ocupar el Pabellón de Chile en la 57a Bienal de Venecia (2017). El artista parte en esta obra –como en muchas otras suyas– de grandes conflictos que ensombrecen el horizonte mapuche, menguan sus tierras, menoscaban sus territorios culturales y renuevan sus reclamos. *Werken* abre una escena paralela para acoger los cuerpos y los nombres del pueblo mapuche, excluido éste de una participación efectiva en la escena pública; lo hace radicalizando la tensión entre, por un lado, los complejos contenidos relativos a la problemática del pueblo mapuche y, por otro, el talante crítico, poético y estético del arte contemporáneo.

Werken abarca más que la puesta en obra en el pabellón de la Bienal. Se expande a un fuera-de-obra que involucra voces e imágenes indispensables para abordar una cuestión cuya complejidad requiere perspectivas diversas y cruzadas. El catálogo actúa como parergon: un complemento que, parcialmente, forma

parte de la obra y promueve tránsitos entre lo que aparece en escena y lo que sucede en otro lado, aunque resuene en ella. El catálogo genera así un campo de acción más amplio desde donde llegan voces, imágenes y discursos que alientan la obra. En esta escena paralela se exponen no sólo ensayos, como los de Fernando Castro, Jaime Huenún, Andrea Josch y Sergio Rojas, que sitúan la obra de Oyarzún y la cuestión mapuche en niveles diferentes, sino las palabras, conceptos y figuras de los propios mapuches. Allí aparecen los cuerpos y se inscriben los nombres que en la obra se escurren como imágenes reacias al orden del símbolo. La participación de Josch ha resultado indispensable para afirmar esa zona que circunda la obra y, sin cerrarla, la vincula con los mundos de sentido de la cultura mapuche y con sus justas demandas de territorio, inclusión y equidad.

Aunque desde hace décadas la cuestión mapuche comenzó a tomar cierta presencia en el debate público chileno, su tratamiento no se ha traducido de manera significativa en políticas estatales eficaces, ni ha

permeado profundamente la reflexión cultural, ni, mucho menos, animado el discurso sobre el arte. Salvo excepciones valiosas, la consideración de la estética mapuche asume una perspectiva puramente etnográfica y se agota en la metaliteria, los trabajos en madera y los tejidos, manifestaciones de indudable valor creativo y formal, pero desvinculadas de implicancias políticas y apartadas de toda reflexión acerca de la coyuntura histórica de los pueblos indígenas. Por otra parte, las políticas públicas no incluyen el momento expresivo y sensible de la cultura mapuche o lo reducen a un inofensivo pintoresquismo ligado a la economía de lo artesanal y, tras el ineludible principio de “diversidad”, hacen de la diferencia apenas un tono que adereza la policromía pluricultural.

Oyarzún mantiene una visión crítica de la relación Estado-pueblo mapuche, devenida, según sus palabras, “una suerte de estado de guerra” y expresada en una negación de la cultura indígena. Como ocurre en América Latina en general, este conflicto, que se inicia en tiempos



coloniales y se consolida con el surgimiento del Estado moderno, ha adquirido hoy características especiales por el agravamiento de la problemática de la tierra y las perturbaciones producidas por la irrupción de comunidades indígenas en las ciudades, incluidas las capitales. Según consideraciones de Oyarzún, históricamente el Estado mantiene un doble discurso de cara a la cuestión mapuche. Por un lado busca proyectar una correcta imagen de inclusión; por otro, “sigue violando los derechos más básicos del pueblo mapuche, especialmente mediante la ley antiterrorista aplicada en sus territorios”¹.

La imagen política

La obra de Oyarzún asume esa visión crítica buscando eludir la simple posición de denuncia para promover el juego de significaciones eximidas de su sujeción al tema. Werken no pretende develar una situación injusta, sino activar síntomas suyos: alentar manifestaciones que oculten/ expongan el objeto (o el concepto) de la representación y desvíen sus trayectos manifiestos. Por eso, esta obra encara el tema de la alteridad proscrita mediante complejos expedientes retóricos y poéticos que impiden toda instancia de clausura en el tratamiento de los conflictos. Esa posición le permite sortear tanto la fetichización de la diferencia (los clisés multiculturalistas) como la obviedad de la denuncia. Pero le permite también poner de manifiesto ciertos artificios ideológicos empleados por el poder instituido. El Estado asigna un puesto al indígena en el repertorio simbólico de lo nacional, pero lo hace en una clave meramente declamatoria que desplaza en los hechos esa posición y la reubica en una zona depurada de

riesgos políticos: un espacio aséptico que neutraliza los conflictos, alisa los pliegues de la memoria y normaliza los nombres asentándolos en padrones alfabetizados, desvinculados de los linajes tradicionales: desdoblados en nombres y apellidos importados.

Ese desplazamiento deja un sitio vacante y un remanente; un hueco en el espacio social y un resto espectral que lo ronda. Pero los expedientes de la representación no bastan para obturar la falta de lo real imposible ni para aventar sus fantasmas; sólo el quehacer de lo imaginario permite expandir lo visual más allá de lo visible y avistar, aun de manera fugaz, el momento expulsado.

Es así que el empuje crítico de la obra de Oyarzún moviliza una particular política de la mirada, que es decir una política de la imagen. Rancière reconoce el gesto político por antonomasia en la redistribución de lo visible en la escena pública y, consecuentemente, en el acceso de sujetos invisibilizados en ese ámbito. Para radicalizar ese gesto necesario, no basta con anotar lo omitido en

¹ Lo expuesto entre comillas en este párrafo corresponde a opiniones de Bernardo Oyarzún provenientes de la correspondencia particular mantenida con él.



el registro de lo visible; es necesario cuestionar el mismo régimen de omisión. Y tal impugnación apela no tanto a las evidencias de lo visible (lo presentable y representable, lo legible y simbolizable), como a los azarosos argumentos de lo visual (lo imaginario, lo que escapa al orden del lenguaje). Provistas de la capacidad de mostrar ocultando, de visualizar (que no de visibilizar) lo ausente, las imágenes pueden restaurar, por un instante al menos, el lugar del acontecimiento: un lugar vacío. Allí pueden relampaguear los nombres desahuciados.

Representaciones

La obra *Werken* retoma una dirección presente en la anterior curaduría del Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia, basada en situaciones de exclusión y violencia política². Como queda apuntado, en la edición actual, la obra expuesta en el pabellón chileno

trabaja la aparición/ocultamiento del sujeto mapuche. Por un lado, encara la truncada representación social y política que desdeña sus nombres y sus rostros, menoscaba su gestión en el juego del poder y relega su sitio en el reparto de los lugares sociales. Por otro, asume la ignorada representación estética, cuyos expedientes de escamoteo y desplazamiento permiten reintroducir cuestiones que mejor operan desde el rodeo de la falta.

Este desvío abre una posibilidad de asentar los nombres y mostrar los rostros ubicando, en parte, unos y otros más allá de los linderos del régimen simbólico (del orden del lenguaje y lo visible).

Así, el tema de la representación es tratado en un doble nivel. En el primero, los rostros y los nombres del pueblo mapuche no terminan de aparecer en la escena pública, y cuando lo hacen son mostrados como inofensivos estereotipos de la diferencia, como clisés que neutralizan el potencial político y la singularidad de la cultura. En el segundo nivel, las

fallas de la representación provocan distorsiones en la mirada que pueden ser asumidas críticamente por los subterfugios del arte. En este nivel no se busca ilustrar o denunciar la borradora de la presencia mapuche, sino proponer imágenes críticas que hagan comparecer los rostros y que listen los nombres desde el rodeo de lo poético; es decir, desde el cauto juego de alejamientos y aproximaciones que exige el vacío. No se pretende, entonces, presentar lo que falta en la escena de la representación, sino hacer de su ausencia un principio de otras significaciones que intensifiquen la fuerza de lo omitido y mantengan vibrante, alerta, el silencio.

La cuestión contemporánea

Conectar cuestiones indígenas con preocupaciones del arte contemporáneo abre posibilidades que favorecen a unas y otras. Por cierto, este vínculo interesa en cuanto manifiesta una sensibilidad alternativa y promueve una especial atención a los derechos de la diferencia cultural y el desarrollo de

² La muestra *Poéticas de la disidencia*, presentada bajo la curaduría de Nelly Richard en el Pabellón de Chile en la 56ª Bienal de Venecia (2015), reunió obras de Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz que subrayan la presencia de la mujer en el contexto del pasaje de la dictadura militar a la transición democrática en Chile.



políticas públicas inclusivas. Pero en el ámbito del arte, la cuestión concierne de manera especial en la medida en que ayuda a precisar un punto crucial de la contemporaneidad. La crisis de la autonomía formal del arte ha producido, por un lado, la expansión avasallante del momento estético formal (la metástasis de las tecnoimágenes, el esteticismo blando promovido por el mercado-mundo) y, por otro, el avance descontrolado de contenidos extraartísticos que amenazan con disipar el espacio del arte. La pregunta: ¿Es posible conservar una básica operación de formas estéticas sin retornar al modelo normativo del aura ni caer en la estética globalizada? Esta cuestión remite a una zona incierta que la mantiene pendiente: la puesta en obra depende de condiciones particulares de enunciación y recepción, circunstancias inestables y miradas plurales. Werken se ubica ante esa cuestión planteando una obra tensada entre contenidos intensos y formas claras. La cultura popular se desenvuelve en torno a la complicada maniobra que trabaja la bella forma

para tramitar asuntos que la exceden: temas sociales, políticos, religiosos y, aun, puramente poéticos³. Pero el arte crítico de tradición ilustrada también busca hoy un cruce entre el momento puramente estético y los efectos pragmáticos, sociopolíticos, de las obras.

La obra de Oyarzún se mueve bien en este terreno complejo: manifiesta momentos intensos de la cultura indígena asumiendo una perspectiva crítica contemporánea. Nutrida de imágenes de la cultura mapuche, con las cuales mantiene enlaces de afinidad y filiación, su obra trabaja con seguridad y despejo complicadas cuestiones relativas a esa cultura a la que Oyarzún no accede desde afuera. Lo hace desde su misma ubicación en contextos populares, marginales, vinculados directamente

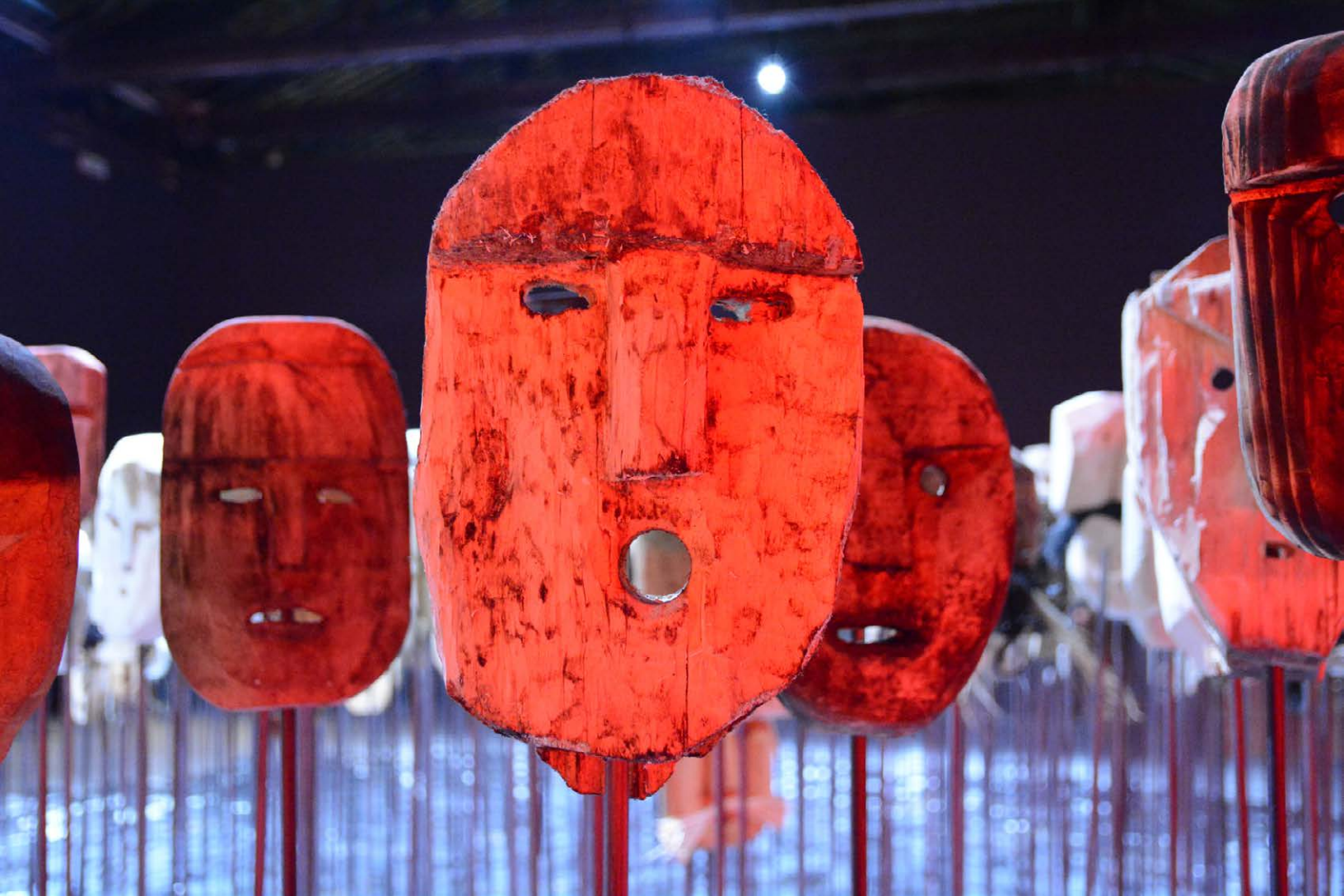
3 En este texto, lo indígena es tratado como una modalidad específica de lo popular. Este tratamiento se basa en la creciente "popularización" de lo étnico, impulsada por procesos históricos de mestizaje e hibridación intercultural. Pero también se fundamenta en la posición asimétrica que ocupan los pueblos indígenas en el contexto de las sociedades nacionales latinoamericanas, posición que los equipara a los demás sectores populares.

con su ascendencia mapuche y vividos como propios. El artista dice que sus estrategias de aproximación al tema son directas, pues parten de vivencias que le pertenecen en cuanto derivan de su origen de clase, cultura y etnia⁴. Por eso, sus "reflexiones, conjeturas y posiciones corresponden a percepciones y sensibilidades derivadas de ese contexto" que marcan fuertemente su posición. En palabras del artista: "Esto me ha permitido instalar mi condición de artista mediante una extraña forma de operar en la escena del arte"⁵.

Esa extraña forma de ser artista –y de ser un buen artista en un medio exigente como el chileno– es lo que le permite acceder a núcleos densos de la cultura popular difícilmente abordables por una mirada ajena. Una posición ubicada fuera del campo de esa cultura puede, por cierto, tratar esos núcleos pero sólo asumiendo su diferente lugar de enunciación: sin intentar usurpar otra perspectiva. Las culturas

4 Bernardo Oyarzún, *Cuerpo de obra*, comunicación personal, Santiago, 2016.

5 *Ibidem*.



diferentes ofrecen otros momentos suyos a quien no tiene instaladas sus vivencias en el propio cuerpo, ni retenidas en los dobles del lenguaje comunitario, ni conservadas en la memoria cuyo acervo comparte.

La obra de Oyarzún procesa cuestiones provenientes tanto de las circunstancias sociopolíticas que condicionan la producción de la cultura popular, como de los diversos artificios estéticos e imaginarios que ella moviliza en el curso de esa producción. Recapitulando: esta obra apunta a refutar un escamoteo. Por un lado, la retórica oficial encubre prácticas estéticas y políticas de la cultura mapuche que promoverían su agencia activa en la escena pública; por otro, presenta ciertos momentos de esa cultura como abstracta insignia de diversidad; como la proyección de una imagen correcta en lo político y rentable en lo turístico comercial.

Werken refuta el ocultamiento de los nombres y los cuerpos mediante operaciones estrictamente estéticas, capaces de avalar una posición crítica

sin caer en literalidades contestatarias ni en idealizaciones de la diferencia identitaria. Manifiesta, así, un momento intenso del arte contemporáneo de Chile asumiendo asuntos que gravan la historia, comprometen valores de equidad e inclusión social e involucran, por lo tanto, la esfera pública no sólo de ese país, sino de América Latina en general. Esos enfoques permiten que conflictos de fuerte incidencia particular, como los relacionados con las identidades, la autogestión política y el territorio, se zafen del enclaustramiento localista para abrirse a un debate de alcance universal. La imagen tiene la posibilidad de articular, aun brevemente, cuestiones dispares. Por un instante, la máscara mapuche se vincula con la veneciana, aunque no sea más que por el hecho de que ambas comparten la impostura o la sustracción de un rostro.

La escena

La obra Werken se basa en la exposición de 1.500 máscaras mapuches que, emplazadas en el centro de la sala, conforman una

figura circular de contornos irregulares que ocupa aproximadamente 10 x 11 metros. Las piezas se disponen a la altura de la mirada, sostenidas por varillas de hierro natural. En los muros útiles de la sala, siempre a la altura de la mirada, va instalada una línea de letreros pasamensajes led. De acuerdo a una velocidad programada, las pantallas de los letreros dejan correr la escritura de 6.906 apellidos mapuches: la totalidad de los existentes actualmente. La escena, penumbrosa, se encuentra iluminada básicamente por las luces rojas de los letreros.

La propuesta es sucinta en sus componentes narrativos. Según Oyarzún, la austeridad de medios estéticos se apoya en la experiencia de su propio contexto social y étnico, “donde los problemas requieren soluciones prácticas y estéticas (...) que afloran en la urgencia y la precariedad”⁶. Importa que el artista enfatice el factor estético aun en situaciones de apremio y exigüidad: bien administrado, ese componente



permite que, a pesar de su laconismo, la obra adquiera fuerte presencia visual y movilice sentidos complejos. La obra *Werken* deviene simultáneamente escueta y potente, capaz de tramitar con pocos recursos una consistente carga discursiva y conceptual. En los próximos puntos serán señalados diferentes momentos de esos contenidos intensos, sin pretender esclarecerlos: buscando apenas indicios dispersos, pequeños destellos o puntadas, punciones del concepto arisco.

Los nombres

Mi mano se negó a escribir aquello que no me pertenecía. Me dijo: “debe de ser el silencio que nace”. Mi mano me dijo que el mundo no se podía escribir⁷.

Los apellidos mapuches son palabras compuestas, constituidas tanto por el nombre propio como por el del linaje tradicional: así, del tronco Pillan descienden los Melipillan, Nawelpillan,

Raypillan, etc. Según Oyarzún, no obstante, los esfuerzos históricos del Estado por eliminar esas estirpes y pese al cambio de apellido que miles de mapuches realizaron, presionados, durante el s. XX, todavía existen 6.906 patronímicos étnicos que sobreviven dispersos, empujados hacia los márgenes, enmascarados. Pero sobreviven. Y esa continuidad deviene señal de una larga resistencia; de un orgullo obstinado, callado las más de las veces.

En la obra *Werken*, más que como símbolos, los nombres actúan como imágenes: desprendidos de cualquier soporte, aparecen y desaparecen tragados por el flujo luminoso de los letreros pasamensajes. Corren a la altura de los ojos de las máscaras. No están inscriptos; se deslizan sobre la superficie de las pantallas que los convocan y los exilian, velozmente. El dispositivo electrónico los registra en otro modo cultural, los vuelve virtuales. Quizá esa misma dislocación contribuya a preservarlos: los letreros pasamensajes actúan en parte como los *werken*, memorizando palabras

que circulan en el aire, llevándolas apresuradamente, repitiéndolas para que no desfallezcan. Son palabras que circulan más allá de la escritura, más allá del lenguaje. Son palabras fluctuantes, carentes de planos de inscripción; textos que transcurren ante caras de cuencos vacíos. No pertenecen, pues, al orden de lo simbólico ni al registro de lo visible; pero, por eso mismo, arraigan en el régimen de lo visual, en el orden imaginario: el terreno de la mirada (que sabe encontrar signos luminosos en el fondo propicio de la nada).

Contracaras

Las máscaras mapuches, *kollong*, son talladas en una sola pieza de madera nativa, generalmente raulí, y en ocasiones completadas con crin de caballo, usado a guisa de bigotes. Las máscaras presentan soluciones radicalmente esquemáticas que suponen un certero manejo del quehacer escultórico y equilibran las piezas entre lo estético y lo expresivo; entre el orden estricto de la forma y el peso de contenidos desmesurados.

7 Leonel Lienlaf. “Rebelión”, en Cecilia Vicuña (edit.), John Bierhorst (trad.), *Ul: four mapuche poets. An Anthology*. Americas Society. Latin American Literary Review Press, Pittsburgh, 1998, p. 66.



o de máscaras presentadas no corresponde al de apellidos vigentes, pues muchos de éstos han quedado vacantes, sin sujeto que los porte. Aun así, la cantidad de piezas es considerable: representa quizá el propio conjunto de la ceremonia

donde se lleva la máscara, el Ngillatún⁸; pero también podría representar una comunidad, un lof; o, tal vez, un ejército de guerreros, weichafes, o incluso una gran reunión de linajes, un aylla-rewe⁹. El conjunto de máscaras también sugiere una multitud amenazante; un auditorio callado, expectante; o

⁸ “Recientemente, tras expresar su conformidad con el proyecto Werken, una papai o lamien (mujer mapuche sabia y mayor) me aportó un dato importante. Durante el ritual de rogativas, Ngillatun, un kollong (enmascarado) ordena y resguarda el acto y protege a la machi (poderosa chamana; médica, consejera y protectora). Pero cuando se realizan otras ceremonias más delicadas, como el Machitun, durante la cual la machi ejerce su poder para curar o liberar los males, los kollong actúan como un ejército de protectores de los werken, los mensajeros, contra las energías maléficas”. Comunicación personal de Bernardo Oyarzún, febrero, 2017.

⁹ Según Juan Nanculef Huaiquinao, la alianza de 9 lof, comunidades basadas en un linaje común, constituía la confederación rewe-mapu; a su vez, la reunión de 9 rewe-mapu conformaba el parlamento aylla-rewe, que integraban, así, 81 lof. http://futawillimapu.org/pub/2012/LA_CIVILIZACION_MAPUCHE_ASTRONOMIA_Y_CIENCIA_INDIGENA.pdf P. 26.

un pueblo entero: la humanidad vista desde el núcleo radical de la cultura, avalado por las certezas del mito y las apariencias irrefutables del ritual.

Digresión sobre el ritual

El rito es lo social puesto en escena. Es la instancia de la representación por excelencia; en cuanto tal, funciona de manera contradictoria: cohesiona la sociedad, renueva sus contratos y la alivia de sus tiempos cansados. Pero el rito también perturba el cuerpo social con las sombras e ilusiones del teatro; lo fuerza a salir de sí, a asomarse al abismo de sus fantasmas y a enfrentar el centro de pura nada que lo sostiene: una ausencia que sólo puede ser divisada, breve, sesgadamente, por imágenes. Ese espacio vacante resulta tanto un riesgo para la estabilidad social como una garantía de resignificación constante; señala el hueco esencial que la máscara emboza volviéndose semblante de lo irrepresentable.

Semblantes

Yo era un tronco formado por miles de caras que salían de tu rostro¹⁰.

Las máscaras mapuches detentan el paradójico poder de la representación: el de encarnar ausencias, como la de los antepasados, los muertos y los espíritus extraviados, sean éstos adversos o propicios. Tal poder les permite asegurar la continuidad de la cultura inventando puentes sobre los vacíos, creando eslabones entre esferas separadas y enlazando tiempos diversos que no pueden ser conciliados en ningún momento real y que sólo se cruzan en el modo virtual que autoriza la imagen. Este modo ubica la máscara en una dimensión política: las kollong representan roles sociales y, simultáneamente, permiten discutir el régimen de esos roles y rediagramar, así, la cartografía pública. Pero esta operación ocurre fuera ya de la escena de la representación, que en el plano del arte se niega a sí misma. Ocurre sostenida sobre el vacío.



Cuerpo ausente

Según Oyarzún, una estrategia representacional suya consiste en la sobreexposición masoquista del propio cuerpo¹¹. Pero en esta obra, el lugar del cuerpo se encuentra vacío. La máscara consume el ciclo de su fatalidad: no puede revelar el rostro que oculta porque éste ha delegado su identidad y depuesto el nombre.

Las máscaras expuestas no se encuentran portadas por oficientes de carne y hueso, sino por líneas abstractas que las sostienen sobre el suelo, en vilo: figuran una multitud descarnada, flotante; signada por la verdad trágica de la representación, que obliga a ocultar lo que quiere ser revelado.

Un gentío espectral que encubre, que descubre, la ausencia de sus miradas (los ojos faltos), el escamoteo del cuerpo, la conversión de la cara en puro semblante. Y esa revelación terrible (nada hay detrás) constituye la fuerza de los personajes: el poder del

fantasma que borrona el límite de la condición humana, zarandeada entre lo que es y no es. Desde esa verdad irrefutable retornan ellos: cruzan de vuelta el dintel de la representación para reinscribir sus nombres vetados y ostentar sus rostros, que marcan los tantos rostros que quieren ser enmascarados.

Información sobre el werken¹²

El nombre werken, que titula la obra de Oyarzún, nombra un personaje complejo, portador de la palabra social. Encargado básicamente de llevar mensajes, el werken debe cumplir además otras misiones graves, como la representación del lof (la comunidad), la mediación diplomática y la consejería del lonko (la máxima autoridad política). Estos ministerios requerían aptitudes especiales que incluían elocuencia retórica, potencial expresivo y facultades oratorias; en este sentido, Painemal Caro dice que

los werken debían saber transmitir la información con “intención emocional”¹³. Por otra parte, estos versátiles correos debían contar con la capacidad de memorizar los mensajes para transmitirlos con fidelidad a los otros lonkos durante las juntas llamadas koyang y, también, debían estar provistos de la destreza suficiente como para recorrer al galope enormes distancias y llegar a las diferentes aldeas que participarían de los aylla-rewe, los grandes parlamentos reunidos en ocasiones críticas, como cataclismos o guerras. En ciertos casos, los heraldos habrían llegado a cubrir todo el wallmapu, el territorio mapuche.

El werken tiene la capacidad de anunciar el tiempo posible de una expectativa que la realidad histórica parece haber clausurado: una virtualidad política capaz de avizorar el más allá de lo social, su costado

¹² A los efectos del desarrollo de esta curaduría, salvo que se explicita otra fuente, las referencias de las máscaras, así como otros aspectos de la cultura mapuche, han sido facilitados por Bernardo Oyarzún a partir de sus propios conocimientos sobre el tema.

¹³ Ximena Painemal Caro. Identidad y espiritualidad mapuche: la visión del machi. Tesis doctoral, Universidad ARCIS de Artes y Ciencias Sociales, Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Santiago de Chile, 2011, p. 49.



ñ oenado Añihual Huentuleo Colque Cañiman

irrepresentable. Se piensa acá la política no como “arte de lo posible”, según la definición de Bismarck devenida eslogan de la Realpolitik, sino como trabajo que permite entrever lo real (lo imposible) que cobija toda configuración social. En esta dirección, Arditi propone cambiar el concepto de lo imposible basado en “aquello que jamás podría suceder” por otro “que impulsa a actuar como si algo fuera posible”¹⁴. Descartando lo puramente calculable, este impulso sigue la promesa de algo por venir; el anuncio de un tiempo distinto, quizá mejor. “El arte es el heraldo de un mensaje imposible”, dice Dufrenne¹⁵:

nada notifica; o mejor, notifica la nada. La nada como ausencia radical que despeja un espacio para el acontecimiento, un claro, un *Lichtung*, en figura de Heidegger. Por eso, el arte se encuentra cerca de lo político: no porque tematice la injusticia, sino porque es capaz de imaginar un cambio, aun mínimo, en el mapa social. No por su atribución de profetizar, sino por su facultad de anunciar un espacio dispuesto a acoger los cuerpos enteros. No porque haya adquirido el don de adivinar, sino porque puede anticipar un claro donde sean inscritos todos los nombres.

Ticio Escobar

Asunción, Paraguay, enero de 2017.

¹⁴ Benjamín Arditi. *Agitado y Revuelto*. Del arte de lo posible a la política emancipatoria. Programa de Democracia Sociedad Civil-Topu’ã Paraguay. Semillas para la Democracia, Asunción, 2012.

¹⁵ Mikel Dufrenne. “El arte y la ciencia del arte, hoy”, en Mikel Dufrenne y Viktor Knapp, *Corrientes de la investigación en las Ciencias Sociales*, Vol. 3, Arte y Estética. Derecho, Tecnos, Unesco, Madrid, 1982, p. 297.





Declaración de principios Bernardo Oyarzún

“Mi actividad artística está vinculada al contexto popular, a los espacios marginales y las congruencias estéticas que emergen de ahí. Funciona básicamente a partir de la inclusión y colaboración de estos estratos territoriales. De estos procesos surgen trabajos que responden a percepciones diversas: estéticas domésticas, conocimientos empíricos, ingenio autodidacta, transmisiones de conocimientos y visiones críticas sobre el lugar.

Mis objetivos son visibilizar y aprender de estas gestualidades y sinergias locales que constituyen formaciones culturales específicas y de pertenencia, me identifico con ello, con lo propio, con lo que entiendo por original, primario y primitivo. Toda la información de mi obra es rescatada de estos modelos que subyacen en lo minúsculo, lo pintoresco, lo folklórico, lo artesanal, lo misterioso, lo mitológico, lo indígena, aquello que se relaciona localmente, por consecuencia es una reiteración de relaciones estéticas locales disonantes de los espacios hegemónicos del arte”.



Biografía Bernardo Oyarzún

Nació el 20 de julio de 1963 en Los Muermos, Chile. Estudió Licenciatura en Artes Plásticas, con mención en pintura y grabado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, titulándose el año 1988. A través de instalaciones, fotografías y performance, entre otros medios, su trabajo explora temáticas como la historia, el territorio y la cultura popular. En muchos casos utiliza su propio cuerpo y biografía como sustento de obra, para reflexionar sobre el mestizaje y su ascendencia mapuche, cuestionando su propia identidad en relación a los cánones políticos y estéticos que imperan en la sociedad chilena. El artista ha sido reconocido tanto en Chile como en el extranjero. Destaca, por ejemplo, su participación como representante chileno en la Bienal de Venecia del año 2017. Además, se ha desempeñado como profesor de arte en diversas universidades nacionales y ha trabajado en el área de museografía y montaje por más de veinte años.

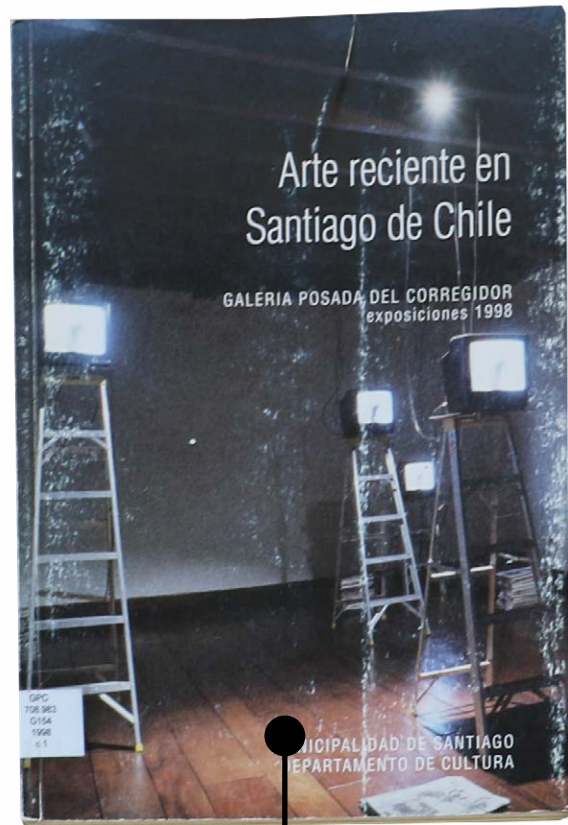


Biografía de Ticio Escobar

(República de Paraguay, Asunción, 1947) es investigador y crítico de arte. Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Asunción. Hasta 2008 dirige el Museo de Arte Indígena. Entre 1992 y 1996 es director de Cultura de la Municipalidad de Asunción. Presidente del Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, es autor de la Ley Nacional de Cultura del Paraguay (Ley Escobar 3051/06). Ha publicado *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay (1982-1984)*, *El mito del arte y el mito del pueblo (1986)*, *Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad (1992)*, *Sobre Cultura y Mercosur (1995)*, *El arte en los tiempos globales (1997)*, *La maldición de Nemur (2007)* y *El arte fuera de sí (2004)*. En 2009 recibe la distinción de Caballero de la Orden francesa de las Artes y las Letras.



Referencias: Sobre el trabajo de Bernardo Oyarzún



“Bernardo Oyarzún, rehabilita el carácter documental de la fotografía, una forma de certificación y acreditación del origen, antecedente verificable que en ausencia demuestra la línea consanguínea y el parentesco. La evocación familiar es inscripción de la memoria colectiva, el árbol genealógico que asienta la identidad en relación a un espacio geográfico. Al mismo tiempo, es la historia de aquellos lugares pertenecientes a su cartografía personal” (7).

Paisaje, Figura Humana, Bodegón. Una revisión a la fotografía chilena contemporánea (2006). Museo Nacional de Bellas Artes, Salas de arte, Mall Plaza Vespucio, Mall Plaza Trébol, Mall Plaza Norte, Santiago.

“Oyarzún trabaja con lo referencial, la información y la carga emocional del retrato, o si se quiere, del autorretrato. Todo parece girar en torno a la aproximación que se establece entre un rostro –su rostro– y otros cientos de rostros: ese reconocerse a sí mismo por (d)efecto de una mimesis etnográfica” (10).

Arte Reciente en Santiago de Chile, Galería Posada del Corregidor exposiciones (1998).W Departamento de Cultura, Municipalidad de Santiago, Santiago.



“No soy yo, soy el otro vestido por una concurrencia genética radical, más allá del truco de las imágenes dispuestas, soy yo en la posibilidad del otro”

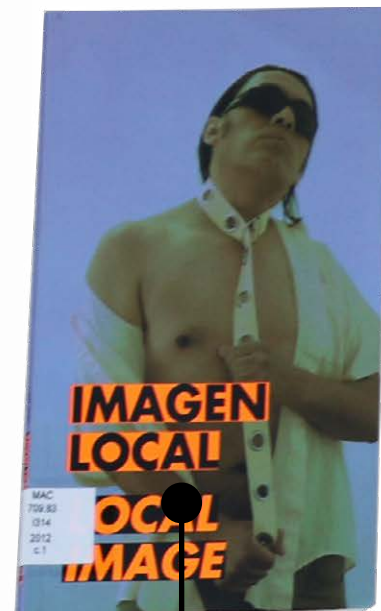
“Es un ritual de recomposición de cuerpo, a ver si aparece el yo perdido, el paisaje, los objetos, las herramientas, las edades, las palabras, la humanidad perdida”...

Laboratorio 5, Trampa de Ojo (2000). Galería Balmaceda 1215, Santiago.



“Bernardo Oyarzún retoma el tema de la diferencia y de la identidad como conflicto que desde lo cultural se inmiscuye en la psiquis del artista. Esta vez el artista trabaja con lo que ha denominado “fobia al espejo”, comparando su propio retrato con el de los inmigrantes peruanos. La idea que subyace a su obra es que muchas veces podemos manifestar miedo o rechazo justamente hacia aquello que se nos parece demasiado. (8-9)

Ellos me miran, exposición de fotografía y video (2008). Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago.



Sobre la serie “Cosmética”:
 “Una reflexión sobre los estereotipos de belleza del mercado que vende la televisión y la publicidad que evidencian racismo y arribismo racial, en el que el calor de piel y la apariencia se transforman en un valor adicional” (34).

Imagen Local (2012). Museo de Arte Contemporáneo, MAC, Quinta Normal, Santiago.

Presentación: Área de Mediación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos

El Área de Educación y Mediación Artística se propone como un agente activador con la comunidad, abriendo posibilidades de aprendizajes, encuentro, experimentación y diálogo en torno al arte contemporáneo. La educación y la mediación artística son concebidas como procesos de intercambio de conocimiento que se entrecruzan y retroalimentan. Lo anterior, por medio de acciones y laboratorios en los que se valoran los procesos educativos formales y no formales, de manera sistemática pero también flexible, con acciones continuas y periódicas, que ayudan al complemento de los aprendizajes particulares de los participantes, a través de experiencias significativas, críticas y transformadoras.

Compartimos las definiciones generales de lo que entendemos por mediación, tanto cultural como artística:

En la actualidad, existen dos modos generales de entender el trabajo con públicos, uno tradicional y otro en constante revisión y experimentación. El primero tiene que ver con las tradicionales visitas guiadas y los segundos con las mediaciones artísticas creativas:

Visita guiada:

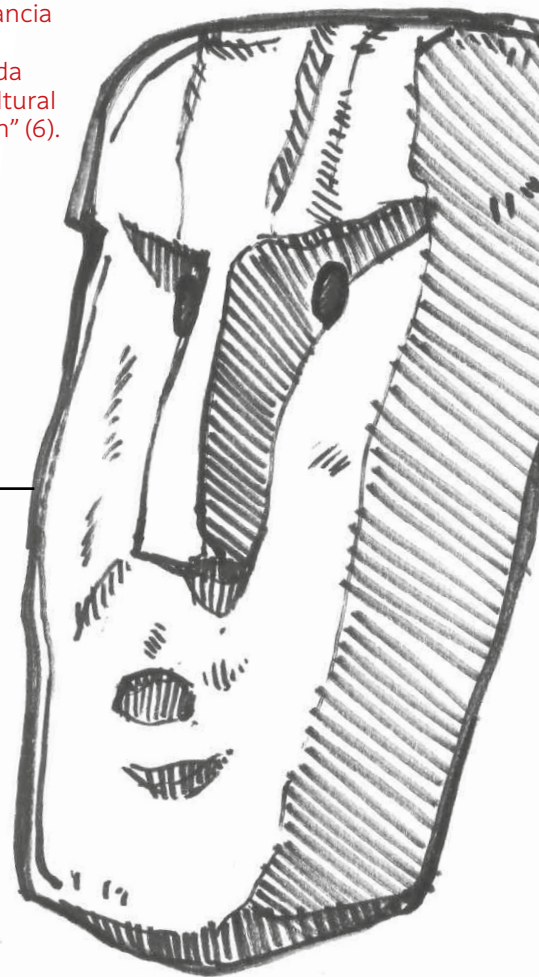
“La visita guiada, orienta al visitante y explica la obra, estableciendo una relación con el conocimiento que es más de escucha. En las actividades incluidas en los proyectos culturales, muchas veces no existe una participación del conocimiento, y no se incorporan mecanismos ni ejercicios que permitan experimentar el contenido de la obra” (24).

Mediación artística:

“La mediación artística tiene como característica principal el promover un encuentro activo, aportando herramientas para que el público pueda interpretar la obra y construir sentido” (25).

A. “La mediación cultural es una instancia comunicativa entre dos partes, que permite realizar un intercambio vinculante e interactivo, como un flujo o canal de información. Esta acción implica una intencionalidad de una de las partes, la que realza, explota y da vida a una serie de conocimientos en torno al objetivo que se intenta mediar. En este sentido, la mediación cultural puede potenciar los recursos del conocimiento, culturales y sociales, de que dispone una comunidad o grupo, para contribuir al conocimiento de algún objeto o instancia común. Asimismo, se colabora en la búsqueda de una convivencia cultural donde todos participan” (6).

B. “La mediación artística es un campo de carácter más específico dentro de la mediación cultural, y está constituido por toda la gama de intervenciones y relaciones que el mediador induce y establece entre la obra artística y su recepción en el público, una posibilidad de diálogo en un acto circular de experiencia y aprendizaje” (18).



Fuente:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2014). Herramientas para la mediación Artística. Valparaíso: Departamento de Ciudadanía y Cultura Sección Gestión Cultural Territorial.

Mediaciones artísticas

Aspectos generales de la mediación artística en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo

Cada mediación artística busca promover un encuentro dinámico y significativo con la obra, aportando herramientas creativas para que los diferentes públicos puedan interpretarla y así construir sentido desde puntos de vistas diversos, originales e inesperados.

Por cada ciclo expositivo se experimentan mediaciones artísticas particulares a los problemas planteados. Por ello, las estrategias creativas están en constante experimentación, revisión y análisis.

Antes de realizar cualquier mediación artística es fundamental identificar las necesidades de los públicos asistentes, con el fin de asegurar una experiencia significativa. La clasificación más usual puede ser hecha por edades (Pre-básica, Básica, Media, Jóvenes y Adultos, Adultos Mayores), también por género, estratificación social, capital cultural, entre muchos otros factores. Determinar el tipo de público permite adaptar los ritmos de la mediación, su lenguaje, contenidos y enfoques teóricos-críticos.

Como primer vínculo con la obra es importante instar a los visitantes a agudizar sus sentidos. Para ello es sustancial que reconozcan los elementos visuales que posibilitan su existencia material. Esto con el objetivo de comprender las decisiones creativas pensadas por el artista. Desde allí se irán delineando las principales unidades significativas de su trabajo. Para ello, se debe generar un espacio de diálogo abierto y desprejuiciado que valore la percepción sensible de la obra.



Proponemos las siguientes preguntas para abrir el diálogo:

- **¿Qué es lo que estamos viendo?**
- **¿Cuáles son los principales elementos que podemos reconocer?**
- **¿Qué sensaciones y/o sentimientos nos provoca?**

Luego, reflexionar cómo desde los aspectos visuales, formales y materiales se puede abrir un diálogo reflexivo.

Aspectos a considerar:

La acumulación de un elemento, en este caso la máscara, y cómo su recurrencia y conglomeración construye un cuerpo colectivo.

1. Conciencia de lo colectivo, más allá de la sola suma de individuos, para reflexionar sobre los vínculos significativos que dan vida a una determinada comunidad.
2. Conciencia de las comunidades a las que la obra hace referencia directa, a saber: la mapuche.
3. Contrapunto significativo entre dos universos materiales diversos, a saber: la madera natural tallada a mano de uso ritual v/s el panel plástico de luz LED de uso publicitario. ¿Cómo pensar este abismo?
4. La altura de las máscaras como apelación directa a la escala corporal del visitante.
5. La iluminación barroca, es decir, artificial y estetizante, que le otorga drama y tensión a la obra.
6. El color rojo de la obra, son todas sus consideraciones simbólicas ligadas al azufre, la sangre, la pasión y la sublimación.

Preguntas propuestas para la reflexión previa a la visita:

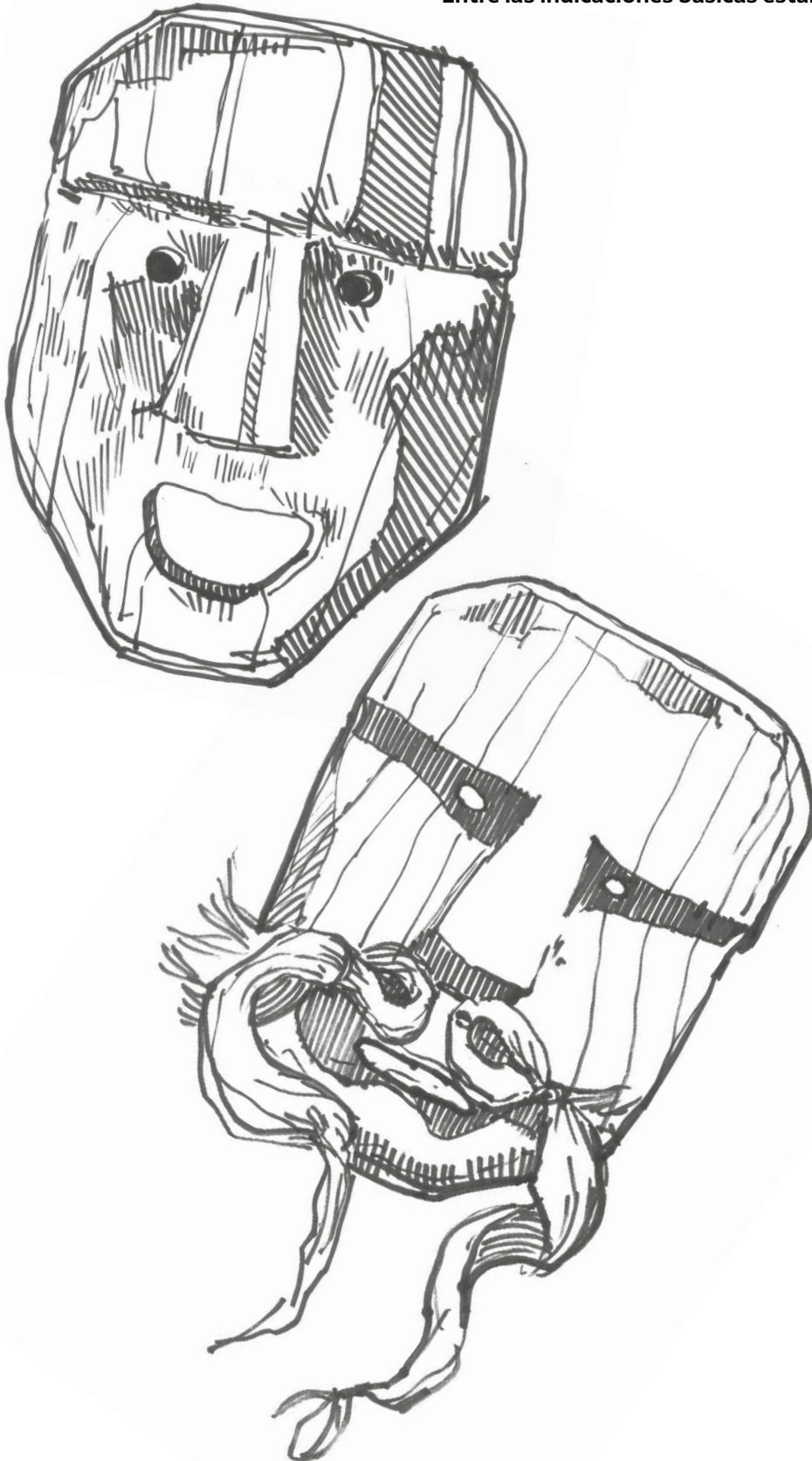
- **¿Cómo te defines a ti mismo/a?**
- **¿Por qué me pusieron este nombre?**
- **¿Qué significa mi apellido y de dónde viene?**
- **¿Cómo podemos definir la "Identidad"?**
- **¿Qué caracteriza a mi familia? Elige una palabra para definirla.**
- **¿Qué sabemos del pueblo mapuche?**
- **¿Sabes cuáles son las principales demandas del pueblo mapuche?**
- **¿Estás de acuerdo con sus demandas? ¿Por qué?**

Preguntas propuestas para la reflexión posterior a la visita:

- **¿Qué emociones afloraron en ti al observar la obra?**
- **¿Qué cosas no sabías del pueblo mapuche que ahora sí sabes?**
- **¿Conoces alguna otra obra o manifestación artística que aborde problemáticas similares?**
- **¿Cuál crees que será la opinión del artista sobre la problemática expuesta en su obra?**
- **¿Cuál crees que es el propósito de esta exposición?**
- **¿Cuáles de las problemáticas que aborda esta obra se reflejan en nuestro día a día (Colegio, casa, barrio, etc)?**
- **Luego de lo visto en la exposición, ¿Estás de acuerdo con las demandas del pueblo mapuche? ¿Qué le dirías a un compañero que piensa diferente?**
- **¿Crees que es importante que el arte aborde estas problemáticas? ¿Por qué?**
- **¿Qué otras problemáticas políticas o sociales podríamos abordar a través del arte y cómo podríamos hacerlo?**

Recomendaciones para una actitud idónea en sala:

Como primera instancia, es importante que el espectador acceda al espacio de exhibición con una actitud de respeto y cuidado tanto como con la obra como con el espacio de exhibición. Para ello sugerimos informar al inicio del recorrido lo que se espera de la estancia de los visitantes en el lugar, tanto para resguardar la integridad de los visitantes como de la obra. Entre las indicaciones básicas están:



- 1. No tocar las obras:**
Muchas veces las obras tienen montajes delicados o cuya manipulación inadecuada puede significar riesgo para los visitantes.
- 2. No correr:**
Transitar con tranquilidad por el lugar, caminando por los espacios delimitados para evitar accidentes.
- 3. No comer ni beber dentro de la sala:**
Procurar alimentarse en los lugares establecidos para ello, ya que cualquier resto de alimento o bebestible puede dañar la obra o provocar accidentes.
- 4. Escuchar atentamente:**
La mediación artística busca generar diálogo y reflexión entre los espectadores. Para ello, es de suma importancia respetar y escuchar con atención a quienes quieran compartir sus ideas.
- 5. Todas las ideas y opiniones son bienvenidas:**
Al ser el diálogo lo primordial en una mediación artística, es importante recalcar que no hay opiniones buenas o malas, por lo que cualquier comentario, pregunta u opinión siempre será bien acogida.

Además, si el grupo está a cargo de algún adulto, será necesario hacer énfasis en que esa persona debe resguardar el cuidado de los visitantes y de la obra expuesta, así como promover un espacio de respeto constante entre los asistentes.

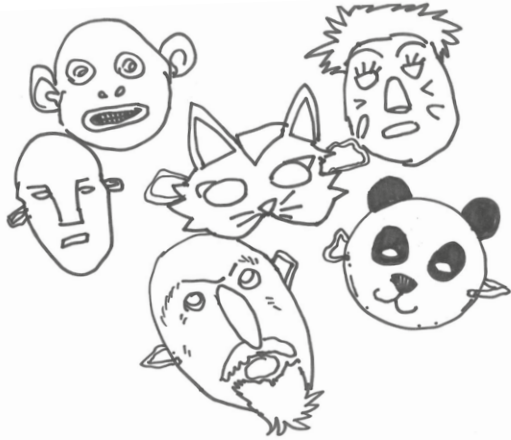
Por último, se sugiere corroborar todas estas instrucciones con preguntas del tipo: ¿Puedo correr en este lugar? ¿Puedo gritar durante el recorrido? ¿Puedo hacer preguntas durante el recorrido? ¿Qué pasaría si toco la obra? Con el fin de asegurar que los visitantes entiendan por qué hay que mantener esos resguardos en la sala de exhibición.

Mediaciones artísticas

Actividad N°1: *Mi máscara y yo*

Objetivos:

- Identificar emociones a partir del juego y la gesticulación, intencionando el rostro como medio expresivo.
- Construir una máscara inspirada en lo observado durante el recorrido.
- Desarrollar la creatividad y la imaginación a partir de la caracterización de la máscara.



Descripción:

A partir de lo observado en el recorrido, se invita a los visitantes a participar de un juego en el cual utilizarán su rostro para representar “la fuerza”. Luego, cada participante realizará una máscara donde tendrán que plasmar alguna de las expresiones vistas durante el juego y decorarla con los materiales que gusten.

Metodología:

Sentados en un círculo, se les pregunta a los visitantes que es “La fuerza” y en qué situaciones se han sentido fuertes. Luego de los relatos, se realiza un juego en el que se va caminando libremente por la sala y se les dan indicaciones del tipo: “Mi cara cuando levanto un sillón”, “mi cara empujando un auto”, “mi cara cuando debo defender a mis amigos” y se les invita a dar indicaciones nuevas, todas relacionadas al tema principal. Posteriormente, cada participante realizará una máscara con los materiales dispuestos en la sala donde tendrán que plasmar la expresión de la fuerza que más les haya gustado del juego. Para finalizar, tendrán 5 minutos libres en el que tendrán que ponerse sus máscaras y actuar acorde a ellas.

Materiales:

Cartón, lanas, botellas, lentejuelas, plumones, lápices de cera, pegamento, tijeras, botellas, materiales en desuso.

Cantidad de personas:

20 niños o niñas máximo por mediador.

Públicos:

Pre-kinder a 4to básico.



Estas actividades pueden ser modificadas para ser realizada por diversos grupos.

Sugerencias para la actividad:

Para niños muy pequeños, se pueden utilizar antifaces. Cortar previamente el cartón base permitirá agilizar los tiempos de la actividad. Además se pueden disponer plantillas reutilizables para trazar las máscaras.

Actividad N°2: *Nuestro ritual*

Objetivos:

- Utilizar el cuerpo y la imaginación como medio expresivo.
- Valorar la importancia del ritual dentro de las diversas culturas.

Descripción:

Actividad que consiste en la invención y realización de un ritual colectivo a modo de performance, a partir de las problemáticas planteadas por los visitantes.

Metodología:

Sentados en un círculo, se iniciará una conversación a partir de la pregunta ¿Qué es un ritual?. A raíz de las respuestas que emanen de grupo y su vínculo con la sociedad actual, se ahondarán los temas que inquietan a los visitantes (contingencia, problemas locales, conflictos entre ellos, etc.) y se elegirá una problemática general. Cada participante pensará en qué puede ofrecer de si mismo para solucionar ese problema y se realizará una ronda con una mímica intencionada donde cada participante deposite esta "ofrenda" dentro de un canasto, para luego entregarla al compañero del lado. Se finaliza la actividad con una breve performance a modo de cierre del ritual.

Materiales:

Canasto o recipiente.

Cantidad de personas:

20 niños o niñas máximo por mediador.

Públicos:

5° a 7° básico.

Sugerencias para la actividad:

Se pueden utilizar papeles y lápices para anotar las ofrendas o también objetos a los que se les puede atribuir alguna cualidad para hacer más dinámica la actividad.



Actividad N°3

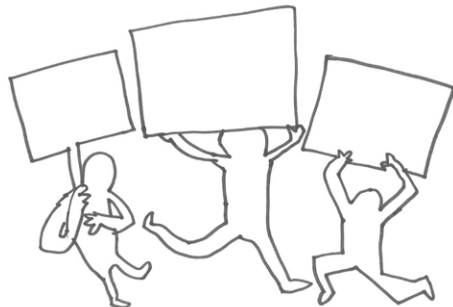
Ese apellido es mi apellido

Objetivos:

- Reflexionar en torno a la importancia de los apellidos y los significados de ellos para la conformación de la identidad.
- Elaborar una intervención gráfica a partir de la reflexión en torno a los apellidos de los participantes.

Breve descripción:

Mediación que busca reflexionar sobre la exposición werken así como el origen y los significados de los apellidos de los participantes para la elaboración de una intervención gráfica que contenga todos los apellidos de todos los participantes.

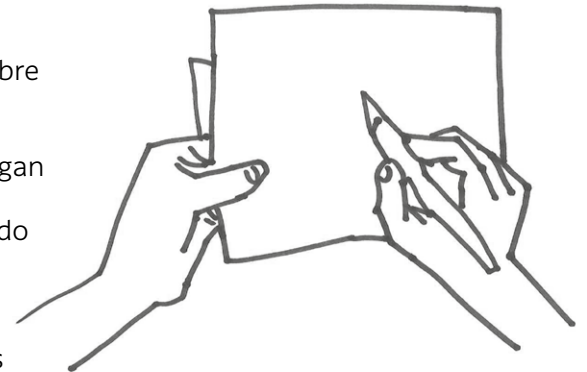


Metodología:

Se inicia la actividad en un círculo, donde cada participante dirá fuerte y claro sus apellidos. Luego, se dará inicio a una dinámica que consiste en que cada participante dará un paso al frente cuando se sienta identificado con una de las afirmaciones leídas por el mediador o mediadora, las cuales son:

1. Me gustan mis apellidos.
2. Uno de mis apellidos no me gusta.
3. Tengo un apellido difícil de pronunciar.
4. He conocido gente con mi mismo nombre y apellido.
5. Mi familia se siente orgullosa de sus apellidos.
6. Me han molestado por mi apellido.
7. Han escrito mal mi apellido.
8. No le doy mayor importancia a mis apellidos.
9. Me cambiaría el apellido.
10. Se que origen tienen mis apellidos.
11. Se que significan mis apellidos.
12. Me gustaría saber más sobre mis apellidos.

A cada participante se les entregan 2 papeles y lápices de distinto tipo: en uno escribirán su apellido paterno y en el otro su apellido materno, de modo que cubran la hoja de extremo a extremo, interviniéndolo según lo que les evoque su apellido (ej: el apellido Castillo se puede dibujar con letras gruesas, ladrillos, torres, etc). Todos los apellidos serán dispuestos en el suelo con el fin de que cada participante pueda establecer relaciones entre ellos: Significados, origen, terminaciones, consonantes, etc. Moviéndolos o agrupándolos. Para finalizar, se les invita a intervenir un pliego de papel con los apellidos y las relaciones establecidas con ellos durante la actividades.



Materiales:

Papeles tamaño carta, lápices, plumones, pegamento, pliegos de papel.

Cantidad de personas:

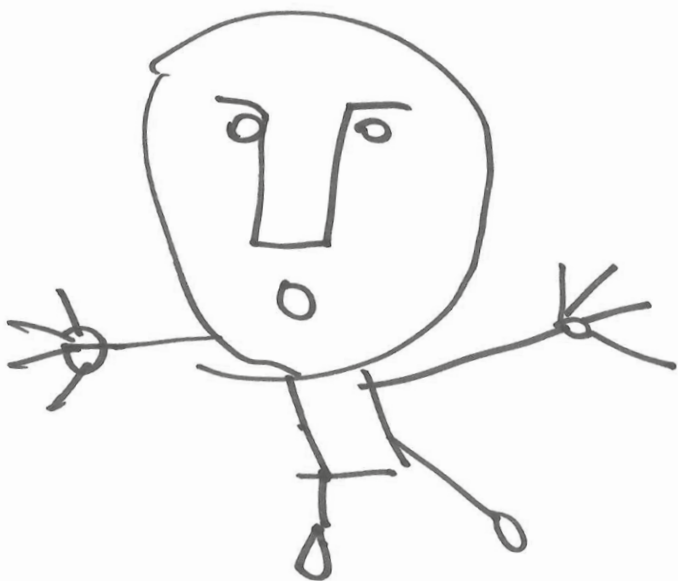
20 personas por mediador.

Públicos:

8° a IV° Medio.

Vinculación con los programas de estudio del MINEDUC

Muchas de las reflexiones que promueve la obra *Werken* pueden ser abordadas en la asignatura escolar de Artes Visuales, en articulación directa con los ramos de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Lenguaje y Comunicación. Para ello, compartimos los **Objetivos de Aprendizaje** que podrían ser trabajos a partir de esta obra y sus actividades de mediación:



Pre-kinder y Kinder

Nivel Transición

NÚCLEO IDENTIDAD Y AUTONOMÍA

Reconocer emociones y sentimientos en otras personas, observadas en forma directa o a través de TICs.

Comunicar sus preferencias, opiniones, ideas, en diversas situaciones cotidianas y juegos.

Comunicar rasgos de su identidad de género, roles (nieta/o, vecino/a, entre otros), sentido de pertenencia y cualidades personales.

NÚCLEO LENGUAJE VERBAL

Expresarse oralmente en forma clara y comprensible, empleando estructuras oracionales completas, conjugaciones verbales adecuadas y precisas con los tiempos, personas e intenciones comunicativas.

NÚCLEO LENGUAJE ARTÍSTICO

Apreciar producciones artísticas de diversos contextos (en forma directa o a través de medios tecnológicos), describiendo y comparando algunas características visuales, musicales o escénicas (desplazamiento, ritmo, carácter expresivo, colorido, formas, diseño, entre otros).

Comunicar sus impresiones, emociones e ideas respecto de diversas obras de arte, producciones propias y de sus pares (artesanías, piezas musicales, obras plásticas y escénicas, entre otras).

Representar plásticamente emociones, ideas, experiencias e intereses, a través de líneas, formas, colores, texturas, con recursos y soportes en plano y volumen.

Expresar y crear visualmente

OA 3 Expresar emociones e ideas en sus trabajos de arte a partir de la experimentación con:

- > materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas, textiles e imágenes digitales
- > herramientas para dibujar, pintar, cortar, modelar, unir y tecnológicas (pincel, tijera, esteca, computador, entre otras)
- > procedimientos de dibujo, pintura, collage, escultura, dibujo digital y otros.

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Observar y comunicar oralmente sus primeras impresiones de lo que sienten y piensan de obras de arte por variados medios.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Identidad y sociedad

OA 3 Registrar y comunicar información sobre elementos que forman parte de su identidad personal (nombre, fecha de nacimiento, lugar de procedencia, ascendencias, gustos, intereses, amigos y otros) para reconocer sus características individuales.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Expresión oral

OA 23 Expresarse de manera coherente y articulada sobre temas de su interés: presentando información o narrando un evento relacionado con el tema; incorporando frases descriptivas que ilustren lo dicho; utilizando un vocabulario variado; pronunciando adecuadamente y usando un volumen audible; manteniendo una postura adecuada.

Interacción

OA 21 Participar activamente en conversaciones grupales sobre textos leídos o escuchados en clases o temas de su interés: expresando sus ideas u opiniones, demostrando interés ante lo escuchado y respetando turnos.

2º básico

ARTES VISUALES

Expresar y crear visualmente

OA 3 Expresar emociones e ideas en sus trabajos de arte, a partir de la experimentación con:

- > materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas, textiles e imágenes digitales
- > herramientas para dibujar, pintar, cortar, modelar, unir y tecnológicas (pincel, tijera, mirete, computador, entre otras)
- > procedimientos de dibujo, pintura, collage, escultura, dibujo digital, entre otros

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Comunicar y explicar sus impresiones de lo que sienten y piensan de obras de arte por variados medios.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Identidad y sociedad

OA 1 Describir los modos de vida de algunos pueblos originarios de Chile en el periodo precolombino, incluyendo ubicación geográfica, medio natural en que habitaban, vida nómada o sedentaria, roles de hombres y mujeres, herramientas y tecnología, principales actividades, vivienda, costumbres, idioma, creencias, alimentación y fiestas, entre otros.

OA 3 Distinguir los diversos aportes a la sociedad chilena proveniente de los pueblos originarios (palabras, alimentos, tradiciones, cultura, etc.) y de los españoles (idioma, religión, alimentos, cultura, etc.) y reconocer nuestra sociedad como mestiza.

Diversidad cultural y legados en el presente

OA 2 Comparar el modo de vida y expresiones culturales de algunos pueblos indígenas presentes en Chile actual (como mapuche, aimara o rapa nui) con respecto al periodo precolombino, identificando aspectos de su cultura que se han mantenido hasta el presente y aspectos que han cambiado.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Comprensión oral

OA 23 Comprender textos orales (explicaciones, instrucciones, relatos, anécdotas, etc.) para obtener información y desarrollar su curiosidad por el mundo: estableciendo conexiones con sus propias experiencias; identificando el propósito; formulando preguntas para obtener información adicional y aclarar dudas; respondiendo preguntas sobre información explícita e implícita; formulando una opinión sobre lo escuchado.

Interacción

OA 25 Participar activamente en conversaciones grupales sobre textos leídos o escuchados en clases o temas de su interés: manteniendo el foco de la conversación; expresando sus ideas u opiniones; formulando preguntas para aclarar dudas; demostrando interés ante lo escuchado; mostrando empatía frente a situaciones expresadas por otros; respetando turnos.

Expresar y crear visualmente

OA 3 Crear trabajos de arte a partir de experiencias, intereses y temas del entorno natural y artístico, demostrando manejo de:

- > materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas, textiles e imágenes digitales
- > herramientas para dibujar, pintar, cortar, modelar, unir y tecnológicas (pincel, tijera, mirete, computador, cámara fotográfica, entre otras)
- > procedimientos de dibujo, pintura, grabado, escultura, técnicas mixtas, artesanía, fotografía, entre otros

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Describir sus observaciones de obras de arte y objetos, usando elementos del lenguaje visual y expresando lo que sienten y piensan.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Compresión Oral

OA 24 Comprender textos orales (explicaciones, instrucciones, noticias, documentales, películas, relatos, anécdotas, etc.) para obtener información y desarrollar su curiosidad por el mundo: estableciendo conexiones con sus propias experiencias; identificando el propósito; formulando preguntas para obtener información adicional, aclarar dudas y profundizar la comprensión; estableciendo relaciones entre distintos textos; respondiendo preguntas sobre información explícita e implícita; formulando una opinión sobre lo escuchado.

OA 26 Participar activamente en conversaciones grupales sobre textos leídos o escuchados en clases o temas de su interés: manteniendo el foco de la conversación; expresando sus ideas u opiniones; formulando preguntas para aclarar dudas; demostrando interés ante lo escuchado; mostrando empatía frente a situaciones expresadas por otros; respetando turnos.

Expresar y crear visualmente

OA 3 Crear trabajos de arte a partir de experiencias, intereses y temas del entorno natural, cultural y artístico, demostrando manejo de:

- > materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas, textiles e imágenes digitales
- > herramientas para dibujar, pintar, cortar, unir, modelar y tecnológicas (pincel, tijera, mirete, computador, cámara fotográfica, entre otras)
- > procedimientos de dibujo, pintura, grabado, escultura, técnicas mixtas, artesanía, fotografía, entre otros.

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Describir sus observaciones de obras de arte y objetos, usando elementos del lenguaje visual y expresando lo que sienten y piensan.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Compresión Oral

OA 23 Comprender textos orales (explicaciones, instrucciones, noticias, documentales, películas, testimonios, relatos, etc.) para obtener información y desarrollar su curiosidad por el mundo: estableciendo conexiones con sus propias experiencias; identificando el propósito; formulando preguntas para obtener información adicional, aclarar dudas y profundizar la comprensión; estableciendo relaciones entre distintos textos; respondiendo preguntas sobre información explícita e implícita; formulando una opinión sobre lo escuchado.

Interacción

OA 25 Participar activamente en conversaciones grupales sobre textos leídos o escuchados en clases o temas de su interés: manteniendo el foco de la conversación; expresando sus ideas u opiniones y fundamentándolas; formulando preguntas para aclarar dudas y verificar la comprensión; demostrando interés ante lo escuchado; mostrando empatía frente a situaciones expresadas por otros; respetando turnos.

Expresar y crear visualmente

OA 3 Crear trabajos de arte y diseños a partir de diferentes desafíos y temas del entorno cultural y artístico, demostrando dominio en el uso de: materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas, textiles e imágenes digitales; herramientas para dibujar, pintar, cortar, unir, modelar y tecnológicas (brocha, sierra de calar, esteca, cámara de video y proyector multimedia, entre otros); procedimientos de pintura, escultura, construcción, fotografía, video, diseño gráfico digital, entre otros.

Apreciar y responder frente el arte

OA 4 Analizar e interpretar obras de arte y diseño en relación con la aplicación del lenguaje visual, contextos, materiales, estilos u otros.

OA 6 Explicar aspectos centrales de la Colonia, como la dependencia de las colonias americanas de la metrópoli, el rol de la Iglesia católica y el surgimiento de una sociedad mestiza.

OA 7 Explicar y dar ejemplos de las distintas formas en las que españoles y mapuches se relacionaron en el período colonial, considerando resistencia mapuche y guerra de Arauco, mestizaje, formas de trabajo (como encomienda y esclavitud), evangelización, vida fronteriza y sistema de parlamentos.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**Historia de América y Chile**

OA 2 Describir el proceso de conquista de América y de Chile, incluyendo a los principales actores (Corona española, Iglesia católica y hombres y mujeres protagonistas, entre otros), algunas expediciones y conflictos bélicos, y la fundación de ciudades como expresión de la voluntad de los españoles de quedarse y expandirse, y reconocer en este proceso el surgimiento de una nueva sociedad.

OA 4 Investigar sobre los efectos de la conquista sobre los pueblos indígenas americanos, utilizando fuentes dadas por el docente.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA**Compresión Oral**

OA 24 Comprender textos orales (explicaciones, instrucciones, noticias, documentales, entrevistas, testimonios, relatos, etc.) para obtener información y desarrollar su curiosidad por el mundo: relacionando las ideas escuchadas con sus experiencias personales y sus conocimientos previos; extrayendo y registrando la información relevante; formulando preguntas al profesor o a los compañeros para comprender o elaborar una idea, o aclarar el significado de una palabra; comparando información dentro del texto o con otros textos; formulando y fundamentando una opinión sobre lo escuchado.

6° básico

ARTES VISUALES

Expresar y crear visualmente

OA 1 Crear trabajos de arte y diseños a partir de sus propias ideas y de la observación del: entorno cultural: el hombre contemporáneo y la ciudad; entorno artístico: el arte contemporáneo; el arte en el espacio público (murales y esculturas).

OA 3 Crear trabajos de arte y diseños a partir de diferentes desafíos y temas del entorno cultural y artístico, demostrando dominio en el uso de: materiales de modelado, de reciclaje, naturales, papeles, cartones, pegamentos, lápices, pinturas e imágenes digitales; herramientas para dibujar, pintar, cortar unir, modelar y tecnológicas (rodillos de grabado, sierra de calar, mirete, cámara de video y proyector multimedia, entre otros); procedimientos de pintura, grabado, escultura, instalación, técnicas mixtas, arte digital, fotografía, video, murales, entre otros.

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Analizar e interpretar obras de arte y objetos en relación con la aplicación del lenguaje visual, contextos, materiales, estilos u otros.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Compresión Oral

OA 24 Comprender textos orales (explicaciones, instrucciones, noticias, documentales, entrevistas, testimonios, relatos, reportajes, etc.) para obtener información y desarrollar su curiosidad por el mundo: relacionando las ideas escuchadas con sus experiencias personales y sus conocimientos previos; extrayendo y registrando la información relevante; formulando preguntas al profesor o a los compañeros para comprender o elaborar una idea, o aclarar el significado de una palabra; comparando información dentro del texto o con otros textos; formulando y fundamentando una opinión sobre lo escuchado; identificando diferentes puntos de vista.

Interacción

OA 27 Dialogar para compartir y desarrollar ideas y buscar acuerdos: manteniendo el foco en un tema; complementando las ideas de otro y ofreciendo sugerencias; aceptando sugerencias; haciendo comentarios en los momentos adecuados; mostrando acuerdo o desacuerdo con respeto; fundamentando su postura.

ARTES VISUALES

Creación en el plano y diversidad cultural

OA 1 Crear trabajos visuales basados en las percepciones, sentimientos e ideas generadas a partir de la observación de manifestaciones estéticas referidas a diversidad cultural, género e íconos sociales, patrimoniales y contemporáneas.

Apreciar y responder frente al arte

OA 4 Interpretar manifestaciones visuales patrimoniales y contemporáneas, atendiendo a criterios como características del medio de expresión, materialidad y lenguaje visual.

OA 5 Interpretar relaciones entre propósito expresivo del trabajo artístico personal y de sus pares, y la utilización del lenguaje visual.

Espacios de difusión de las artes visuales y fotografía

OA 3 Crear trabajos visuales a partir de la imaginación, experimentando con medios digitales de expresión contemporáneos, como fotografía y edición de imágenes.

OA 5 Interpretar relaciones entre propósito expresivo del trabajo artístico personal y de sus pares, y la utilización del lenguaje visual.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Comunicación Oral

OA 20 Comprender, comparar y evaluar textos orales y audiovisuales tales como exposiciones, discursos, documentales, noticias, reportajes, etc., considerando: Su postura personal frente a lo escuchado y argumentos que la sustenten. Los temas, conceptos o hechos principales. Una distinción entre los hechos y las opiniones expresadas. Diferentes puntos de vista expresados en los textos. Las relaciones que se establecen entre imágenes, texto y sonido. Relaciones entre lo escuchado y otras manifestaciones artísticas. Relaciones entre lo escuchado y los temas y obras estudiados durante el curso.

OA 21 Dialogar constructivamente para debatir o explorar ideas: Manteniendo el foco. Demostrando comprensión de lo dicho por el interlocutor. Fundamentando su postura de manera pertinente. Formulando preguntas o comentarios que estimulen o hagan avanzar la discusión o profundicen un aspecto del tema. Negociando acuerdos con los interlocutores. Considerando al interlocutor para la toma de turnos.

8° básico

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Comunicación Oral

OA 21 Comprender, comparar y evaluar textos orales y audiovisuales tales como exposiciones, discursos, documentales, noticias, reportajes, etc., considerando:

- Su postura personal frente a lo escuchado y argumentos que la sustenten.
- Los temas, conceptos o hechos principales.
- El contexto en el que se enmarcan los textos.
- Prejuicios expresados en los textos.
- Una distinción entre los hechos y las opiniones expresados.
- Diferentes puntos de vista expresados en los textos.
- Las relaciones que se establecen entre imágenes, texto y sonido.
- Relaciones entre lo escuchado y los temas y obras estudiados durante el curso.

OA 22 Dialogar constructivamente para debatir o explorar ideas:

- Manteniendo el foco.
- Demostrando comprensión de lo dicho por el interlocutor.
- Fundamentando su postura de manera pertinente.
- Formulando preguntas o comentarios que estimulen o hagan avanzar la discusión o profundicen un aspecto del tema.
- Negociando acuerdos con los interlocutores.
- Reformulando sus comentarios para desarrollarlos mejor.
- Considerando al interlocutor para la toma de turnos.

ARTES VISUALES

Creación Visual, persona y naturaleza

OA 3 Crear trabajos visuales a partir de la imaginación, experimentando con medios digitales de expresión contemporáneos, como fotografía y edición de imágenes.

OA 5 Interpretar relaciones entre propósito expresivo del trabajo artístico personal y de sus pares, y la utilización del lenguaje visual.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Historia

OA 12 Analizar y evaluar las formas de convivencia y los tipos de conflicto que surgen entre españoles, mestizos y mapuches como resultado del fracaso de la conquista de Arauco, y relacionar con el consiguiente desarrollo de una sociedad de frontera durante la Colonia en Chile.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Geografía

OA 14 Explicar que la ocupación de la Araucanía fue una política de Estado que afectó profundamente a la sociedad mapuche, considerando la acción militar, la fundación de ciudades, la extensión del ferrocarril, la repartición de tierras y la reubicación de la población mapuche en reducciones.

Formación ciudadana

OA 24 Evaluar, por medio del uso de fuentes, las relaciones de conflicto y convivencia con los pueblos indígenas (aymara, colla, rapa nui, mapuche, quechua, atacameño, kawéskar, yagán, diaguita), tanto en el pasado como en el presente, y reflexionar sobre el valor de la diversidad cultural en nuestra sociedad.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Comunicación Oral

OA 19 Comprender, comparar y evaluar textos orales y audiovisuales, tales como exposiciones, discursos, documentales, noticias, reportajes, etc., considerando:

- Su postura personal frente a lo escuchado y argumentos que la sustenten.
- Una ordenación de la información en términos de su relevancia.
- El contexto en el que se enmarcan los textos.
- El uso de estereotipos, clichés y generalizaciones.
- Los hechos y las opiniones expresadas y su valor argumentativo.
- Diferentes puntos de vista expresados en los textos.
- La contribución de imágenes y sonido al significado del texto.
- Las relaciones que se establecen entre imágenes, texto y sonido.
- Relaciones entre lo escuchado y los temas y obras estudiados durante el curso.

OA 21 Dialogar constructivamente para debatir o explorar ideas:

- Manteniendo el foco.
- Demostrando comprensión de lo dicho por el interlocutor.
- Fundamentando su postura de manera pertinente y usando información que permita cumplir los propósitos establecidos.
- Distinguiendo afirmaciones basadas en evidencias de aquellas que no lo están.
- Formulando preguntas o comentarios que estimulen o hagan avanzar la discusión o profundicen un aspecto del tema.
- Negociando acuerdos con los interlocutores.
- Reformulando sus comentarios para desarrollarlos mejor.
- Considerando al interlocutor para la toma de turnos.

2º medio

ARTES VISUALES

OA 1 Crear proyectos visuales basados en la valoración crítica de manifestaciones estéticas referidas a problemáticas sociales y juveniles, en el espacio público y en diferentes contextos.

OA 4 Argumentar juicios críticos referidos a la valoración de diversas manifestaciones visuales, configurando una selección personal de criterios estéticos.

OA 5 Argumentar evaluaciones y juicios críticos, valorando el trabajo visual personal y de sus pares, y seleccionando criterios de análisis según el tipo de trabajo o proyecto visual apreciado.

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Formación Ciudadana: Estado de derecho, sociedad y diversidad

OA 25 Reconocer la diversidad inherente a las sociedades como manifestación de la libertad y de la dignidad humana, y evaluar las oportunidades y desafíos que un mundo globalizado entrega para evitar toda forma de discriminación, sea por raza o etnia, nacionalidad, situación socioeconómica, religión o creencia, género, orientación sexual o discapacidad, entre otras.

OA 24 Analizar y debatir sobre los desafíos pendientes para el país, por ejemplo, reducir la pobreza y la desigualdad, garantizar los derechos de los grupos discriminados, lograr un desarrollo sustentable, perfeccionar el sistema político y fortalecer la relación con los países vecinos, y reconocer los deberes del Estado y la responsabilidad de todos los miembros de la sociedad para avanzar en ellos.

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Comunicación Oral

OA 19 Comprender, comparar y evaluar textos orales y audiovisuales, tales como exposiciones, discursos, documentales, noticias, reportajes, etc., considerando:

- Su postura personal frente a lo escuchado y argumentos que la sustenten.
- Una ordenación de la información en términos de su relevancia.
- El contexto en el que se enmarcan los textos.
- El uso de estereotipos, clichés y generalizaciones.
- Los argumentos y elementos de persuasión que usa el hablante para sostener una postura.
- Diferentes puntos de vista expresados en los textos.
- La contribución de imágenes y sonido al significado del texto.
- Las relaciones que se establecen entre imágenes, texto y sonido.
- Relaciones entre lo escuchado y los temas y obras estudiados durante el curso.

OA 21 Dialogar constructivamente para debatir o explorar ideas:

- Manteniendo el foco.
- Demostrando comprensión de lo dicho por el interlocutor.
- Fundamentando su postura de manera pertinente y usando información que permita cumplir los propósitos establecidos.
- Distinguiendo afirmaciones basadas en evidencias de aquellas que no lo están.
- Retomando lo dicho por otros a través del parafraseo antes de contribuir con una idea nueva o refutar un argumento.
- Negociando acuerdos con los interlocutores.
- Reformulando sus comentarios para desarrollarlos mejor.
- Considerando al interlocutor para la toma de turnos.

ARTES VISUALES

OF Apreciar diversos modos de representación del entorno cultural en obras significativas del patrimonio artístico nacional, latinoamericano y universal, considerando movimientos relevantes, premios nacionales y grandes maestros

3° medio

LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Lo social y lo político

AE 12 Analizar e interpretar obras artísticas y culturales de diversos soportes (afiche, cómic, cortometraje, largometraje, spots publicitarios, fotografía, escultura, pintura, danza, etcétera), profundizando en uno o más de los siguientes aspectos (entre otros):

- Los temas a que se refieren.
- Su propósito comunicativo.
- Las razones por las que son de interés y relevancia para su público.
- Su relación con el contexto históricocultural en que se producen.

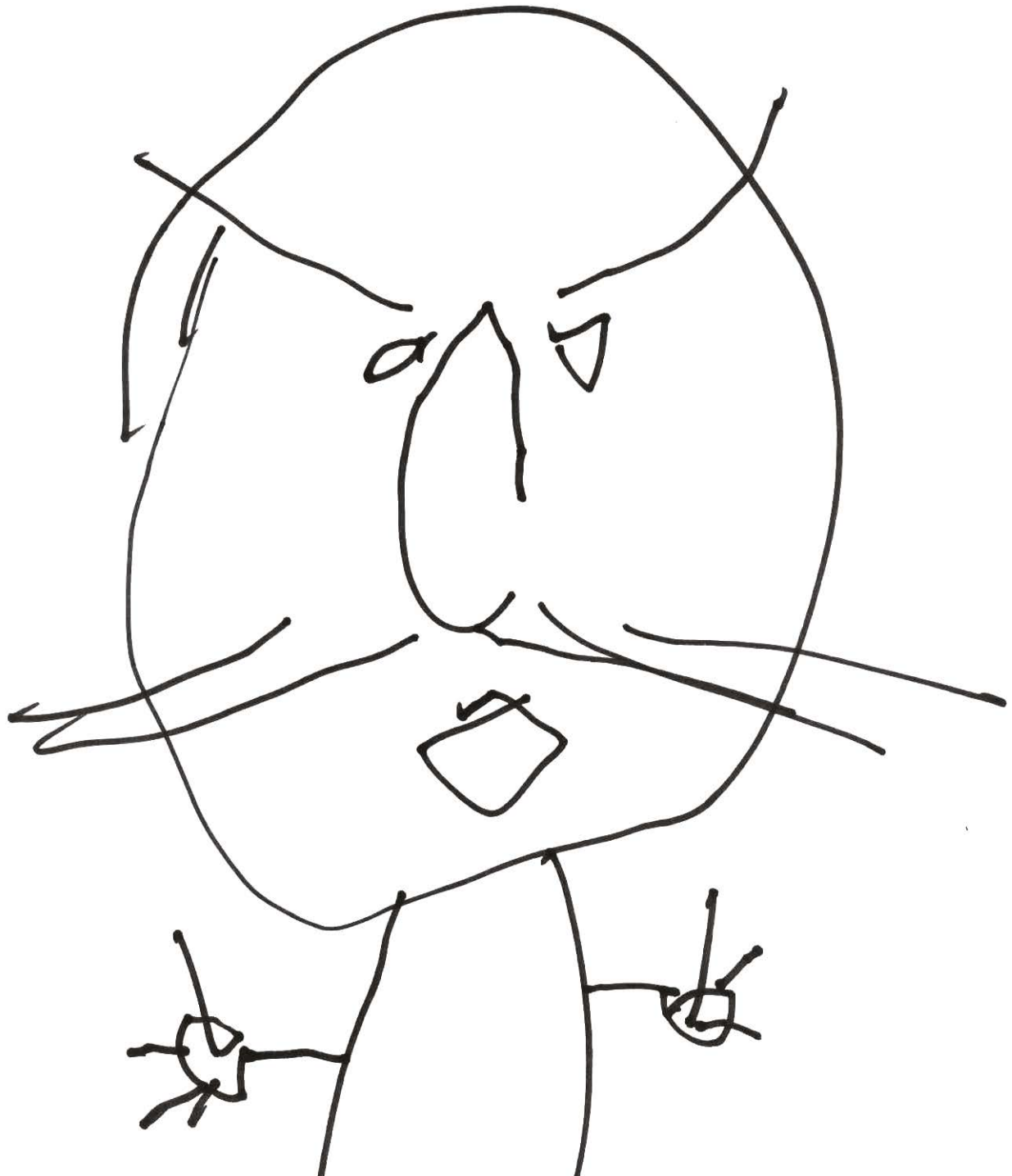
América Latina en diálogo con el mundo: nuestra identidad

AE 24 Comprender y evaluar argumentaciones orales en diferentes situaciones comunicativas (discursos, diálogos, intervenciones en discusiones, etc.), atendiendo a la estructura de argumentación, los recursos comunicativos empleados (lingüísticos y no lingüísticos) y la calidad de los argumentos.

4° medio

ARTES VISUALES

OF Pensar críticamente y reflexionar sobre las relaciones arte-cultura-tecnología, a partir de obras significativas del patrimonio artístico nacional, latinoamericano y universal, considerando movimientos relevantes, premios nacionales y grandes maestros.





Entrevistas:

Ticio Escobar, curador de arte paraguayo: “Lo que mejor sabe hacer el arte es poner en sospecha la escena social y política”

Denisse Espinoza A.
La Tercera
8 Mayo 2017

El director del Museo del Barro de Paraguay es el curador del pabellón chileno en la Bienal de Arte de Venecia que parte este 13 de mayo. El curador trabajó junto al artista Bernardo Oyarzún en Werken, instalación que visibiliza a través de 1.500 máscaras al pueblo mapuche.

Ticio Escobar (1947) hizo la advertencia apenas comenzar esta entrevista: “Siempre he tenido una pata en el arte y la otra en la política y si me invitan saben que el tema indígena también va aparecer”, dice el paraguayo recordando su postulación para ser el curador del pabellón chileno en la 57° Bienal de Venecia, encargo que terminó recibiendo de manos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), junto al artista Bernardo Oyarzún (1963). Bajo el lema Viva Arte Viva, la cita italiana abre sus puertas el próximo 13 de mayo y allí Oyarzún y Escobar estrenarán el proyecto Werken, una instalación con 1.500 máscaras araucanas, la mayoría hecha por los propios artesanos indígenas, que se

emplazarán sobre atriles, a nivel de la mirada del público, en el centro de la sala. Las rodeará una línea de letreros led donde pasarán continuamente 6.906 apellidos mapuches originales, el total de los que existen en la actualidad. Para el ministro Ernesto Ottone la obra también representa una apuesta del CNCA de “relevar desde un ámbito del Estado, una propuesta artística del pueblo mapuche en cuerpo e identidad, que significa nombrarlo y darle desde el arte y en uno de los eventos esenciales del arte internacional, el lugar identitario y original de nuestra cultura”.

Durante la dictadura de Stroessner en Paraguay, Ticio Escobar fue un militante visible que estuvo cinco veces preso por defender los derechos humanos de los pueblos indígenas. Hoy es director del Museo del Barro en Paraguay, y es considerado uno de los intelectuales más prestigiosos de Latinoamérica por sus ensayos que cruzan con gran habilidad temas políticos y culturales.

Su relación con Chile se estrechó en 2009, cuando fue elegido curador principal de la bullada y polémica Trienal de Chile, que tuvo sólo una edición, y donde conoció a fondo la escena artística local. Desde entonces quedó prendado a la obra de Bernardo Oyarzún, quien a su vez ha trabajado a partir de su origen mapuche temas como los estereotipos, la belleza, la discriminación y la identidad mestiza; reflejados en obras e instalaciones que han sido expuestas en Alemania, Colombia, Estados Unidos y Francia.

Por estos días, curador y artista, junto a un equipo de montaje, se encuentran en Venecia afinando los últimos detalles de su instalación; mientras que dos revistas especializadas, *Aesthetica* y *Billionaire*, ya destacaron el pabellón chileno dentro de los imperdibles de la bienal, junto al de Grecia, EEUU y Alemania.

—¿Cómo surgió *Werken*?

—Para esta convocatoria pública, sabía que quería trabajar el tema indígena que es lo mío y de inmediato pensé en Bernardo, ya que tiene la versatilidad justa para encarar temas complejos y Venecia amerita riesgos potentes. Mientras discutíamos apareció la imagen de esta multitud indígena de rostros que demanda y avanza interpelando al público. El tema apunta a la migración europea, hace un guiño a las máscaras venecianas, pero sobre todo muestra la situación de este pueblo cuyo estatus es complejo en Chile, como lo es para el mundo indígena en toda América Latina.

—¿Es común que el arte se interese en este tipo de temas?

—Para el arte contemporáneo es casi paralizante trabajar con el mundo indígena. Yo me siento seguro porque he trabajado el tema durante 30 años y Bernardo, por su filiación mapuche, se mueve dentro y fuera con mayor soltura. El mayor temor que se tiene es a folclorizar el tema, a mostrarlo como algo exótico y por eso mismo no quisimos incorporar ningún elemento fetichista. Las máscaras son muy simples, hoscas, pero con una consistencia de síntesis muy fuerte. No hay más adornos ni artificios. Por lo mismo en vez de la figura del guerrero elegimos a *Werken*, quien en el mundo mapuche es el que lleva las noticias. Me pareció interesante trabajar con la idea de un diplomático, que a través de la palabra negocia un entendimiento.

—¿Cree que el arte puede cambiar la realidad política?

—Lo que más me interesa del arte contemporáneo es su posibilidad de transitar por mundos distintos como un relámpago que ilumina las zonas oscuras y contradictorias del mundo. Lo que mejor sabe hacer el arte es poner en sospecha, en juicio la escena social y política, pero se convierte en un mal mensajero cuando habla de política como si fuese propaganda, eso no es arte.

—La instalación en Venecia apela mucho a lo político.

—Totalmente. A partir de lo estético replanteamos la visibilización de sujetos que generalmente están fuera de la escena pública y política. Por supuesto que no esperamos que los mapuches ganen espacio sólo por esto, pero sí abre la discusión sobre su representación. El arte desestabiliza dogmas y certezas.

—Usted ha dicho que siempre le ha interesado el arte chileno ¿Por qué?

—Es una escena donde hay debate, donde las obras no flotan unas al lado de la otra sin interferirse, sino que constituyen fuerzas que crean tramas dinámicas. El arte chileno tiene una severidad que es diferente al arte brasileño o paraguayo, que son más descontraídos, más locos. El arte chileno es reflexivo, pero eso no merma en su sentido del juego y la apuesta. Hay un cuidado también de los artistas porque saben que sus pares, la prensa y la institucionalidad los está observando; un error puede ser muy grave en la escena chilena.

Ticio Escobar sobre la curaduría de la obra de Bernardo Oyarzún para la Bienal de Venecia

Diego Parra
Revista Artishock
23 febrero 2017

Ticio Escobar (Paraguay, 1947), curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural, es el curador de Werken, el proyecto con el que Bernardo Oyarzún (1963) representará a Chile en la 57ª Bienal de Venecia. La propuesta aborda la cuestión indígena mediante la aparición/ocultamiento del sujeto mapuche y, de forma casi excepcional en el continente Americano, fue elegida mediante un concurso público abierto a curadores de Latinoamérica.

Werken se articula a través de la exposición de 1.500 máscaras araucanas que conforman una figura de contornos irregulares, ocupando aproximadamente 10 x 11 metros. Las piezas se disponen a la altura de la mirada, sostenidas por varillas de hierro natural. En los muros va instalada una línea de letreros pasamensajes LED que dejan correr la escritura de 6.906 apellidos mapuches, la totalidad de los existentes actualmente.

Ticio Escobar comenta sobre este trabajo curatorial que viene desarrollando en continuo diálogo con el artista, con quien ha trabajado anteriormente en proyectos donde precisamente los une una posición comprometida frente a la cuestión indígena.

Diego Parra: ¿Qué te ha parecido el proceso que te seleccionó como curador del pabellón chileno para la Bienal de Venecia?

Ticio Escobar: Es muy novedoso e interesante, porque en América solo



lo practican Canadá y Chile. Es muy raro que se trabaje con un curador externo, es a su vez un proceso que asegura una instancia relevante en la institucionalidad del arte, porque permite nuevas miradas, sin importar cuál, lo que importa es que es una perspectiva exógena, porque son muchos países los que tienen prácticas endógenas de institucionalidad, de crítica, de análisis, de reflexión.

DP: Reflexión de pueblo chico...

TE: Yo no digo que uno de afuera venga a traer la verdad, ni nada por el estilo, pero si uno aporta otra perspectiva, remueve un poco el campo. En general una mirada de afuera siempre ayuda a movilizar las piezas y puede aportar cosas interesantes.

DP: ¿Te parece que sea un modelo a replicar?

TE: Ojalá, porque por lo general las selecciones de las bienales, sobre todo las de Venecia, son muy desprolijas. En Paraguay a veces es un tema que ve el Ministerio de Asuntos Exteriores, otras veces Cancillería, y a veces reventando generosidad privada paraguaya un grupo elige entre ellos y lo presenta al Ministerio de Cultura, pero realmente deja que desear en términos de rigor, parcialidad y seriedad; y esto también se trasunta en el propio trabajo porque se selecciona pero es muy desnivelado: unos están bien, otros son cualquier cosa, y dentro de todo va como antecedente lo que hizo Colombia el año pasado, que llevó una plataforma

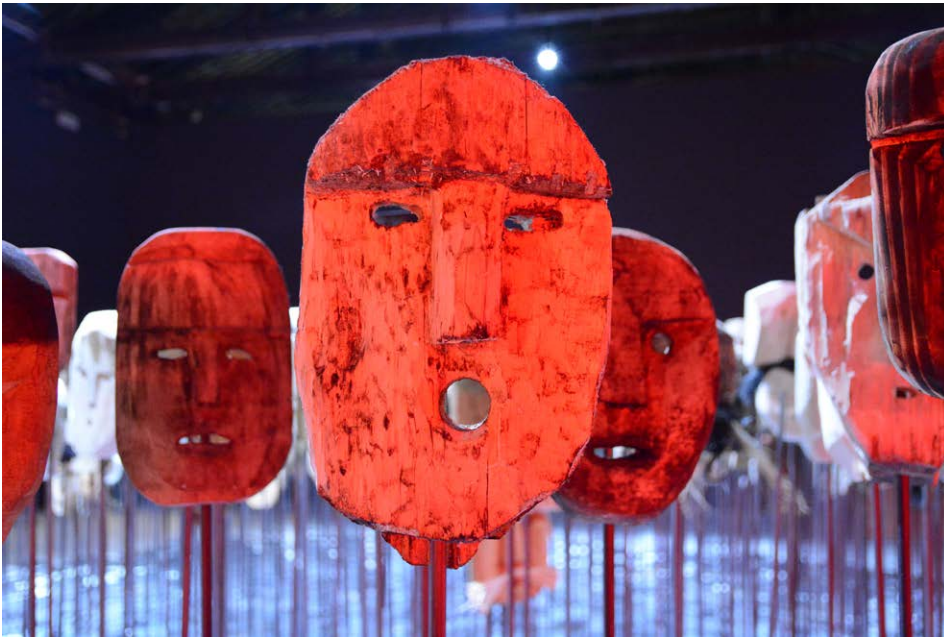
fuerte, el mismo nivel de Chile con Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld, que es un nivel alto. Eso habla de la legitimidad y del nivel.

DP: La legitimidad del proceso y el nivel de sus resultados...

TE: Claro, legitimidad por un lado y calidad por el otro. A mí me pareció sumamente interesante ese proceso.

DP: Quizás para quienes no conocen tu trabajo puede parecer extraño que tú seas el seleccionado junto con Bernardo Oyarzún para llevar a Chile a la Bienal de Venecia, sin embargo, si uno revisa tu trabajo se hace bastante evidente porque se genera esa buena vecindad. ¿Cómo ha sido el trabajo que has desarrollado a nivel curatorial con Bernardo?

TE: Yo tengo un antecedente de trabajo curatorial con Bernardo; cuando fui curador de la IV Bienal de Valencia (2007) lo invité y ya comenzamos a trabajar juntos. La obra ya estaba hecha, porque era Bajo Sospecha (1998), pero toda su instalación, su proceso en el espacio, las dimensiones y la inscripción curatorial que tuvo fueron trabajadas en conjunto. Del mismo modo, hubo dos exposiciones de la Bienal de Chile (2009), una a cargo de Fernando Castro Flórez (El Terremoto de Chile) y otra que se hizo en el MAVI, que se llamó Aiwin: La imagen de la sombra (curaduría de Andrea Josch). Entonces yo tenía evidencia ya de su obra. En este caso fue un trabajo super interesante



porque es lo ideal que uno espera que se de en este tipo de relaciones, la de un curador que trasciende a la pura curaduría, ya que también se mete con aspectos creativos, y un artista que no se basa solamente en la pura creación, sino que también discute conceptos y cuestiones reflexivas. Se dio muy bien entonces, dentro de la gentileza de Bernardo, las discrepancias se dieron siempre amablemente.

DP: Hubo negociación

TE: Pero es más que eso. De pronto llegamos a un punto en que ambas partes son absolutamente comprensivas, hubo una sinergia muy positiva, tenía que ser muy rápido porque tuvimos poco tiempo, entonces se dio primero su nombre (de la exposición), después el tema mapuche, después las máscaras, cómo van las máscaras, pa pa pa pa, y así se fue dando, los nombres, qué nombres ponerle... se dio una dinámica muy interactiva.

DP: En lo de las máscaras me imagino que tú fuiste el más partidario.

TE: Sí y no. Extrañamente él llegó con la idea de las máscaras, por más que yo trabajo con ellas y he hecho una colección de máscaras mapuche, pero las máscaras son todas de él, quizá me ganó no más (risas).

DP: Se te adelantó (risas).

TE: Pero lo de poner los nombres en luces LED fue idea mía, otras cosas

no sé quién fue, porque es algo que se va dando y sigue creciendo. Hoy por ejemplo pensamos en el catálogo como una instancia de obra, es decir, hacerse cargo de la obra que necesita mucho más que un planteamiento poético, o aunque tenga una carga muy densa de contenido que involucre un imaginario político no puede dejar de referirse más explícitamente a eso, y la obra misma no te deja; entonces pensamos un catálogo como un trabajo de...

DP: Ya están pensándolo, están a toda máquina.

TE: Sí, estamos entusiasmados, porque se da una idea, luego otra, y seguimos así en ese trabajo muy animado.

DP: A partir de lo que dices intuyo que los tiempos del trabajo curatorial van muy distinto a los tiempos de la institucionalidad.

TE: Lo que pasa es que a veces los tiempos institucionales te imprimen un ritmo y uno tiene que adecuarse a eso y no es tan acelerado si hay un cierto training, un conocimiento. Yo he estado toda esta mañana discutiendo qué, cómo será el espacio, etcétera. Yo soy muy metido como curador, respeto mucho al artista, pero me meto mucho; me meto pero no invado, trato de que lo mío no sea una imposición, entonces es un artista que tiene una estructura poética y conceptual tan definida...

DP: ¿Han pensando incluir más gente

en el catálogo?

TE: Va a escribir Fernando Castro Flórez y un escritor mapuche. Yo le pedí que él se encargase de elegir otros curadores; yo tengo mi texto y me voy a encargar del texto de Fernando Castro Flórez, que trabajó con la obra de Bernardo y le interesa mucho, también como una mirada más de afuera, porque él es español y entonces pensé que eso sería la cuestión.

DP: En una entrevista que dio Bernardo Oyarzún él habló de la discusión que implicó entre ustedes elegir el nombre de la exposición y que pensaron dos conceptos: el de weichafe y el de werken, y que eligieron este último por responder al carácter del mensajero. No sé si podrías hablar un poco más sobre eso y el diálogo curatorial que hubo ahí.

TC: A mí me interesaba ponerle un nombre mapuche; yo puse como título provisional La cuestión mapuche, pero podía llamarse de cualquier manera, y después surgió werken y el subtítulo era La representación mapuche, una cosa así, pero no importa ya, quedó el nombre así y a mí me interesaba tener un nombre mapuche, no solamente porque tiene potencia y es enigmático, sino porque también estamos hablando de nombres, no solamente nombrarlos sino que también inscribirlos de alguna manera...

DP: Parece ser relevante que hayan optado por werken, una figura que uno podría decir que es pasiva por sobre la de weichafe, que es más bien beligerante...

TC: Yo no creo, porque weichafe es como el líder, pero el werken es el heraldo, el diplomático, el que lleva los mensajes, el que lleva la palabra, el que lleva los nombres, es el mensajero que también va traduciendo, el que se desplaza y el que negocia, es un embajador también. Yo me acordaba de una frase de Mikel Dufrenne que decía: "el arte es el heraldo de un mensaje imposible", que me parecía muy poético...

DP: Es como el epígrafe de todo.

TE: Exacto. Entonces ese heraldo y esa cuestión me parecían interesantes, porque no es solamente un tipo combativo: él lleva también el mensaje. Me parece una figura más flexible, más adecuada a una situación en la cual se

avanza y se retrocede, se pronuncia, se mueve y representa también varias comunidades, no solamente una, sino que representa territorios más flexibles.

DP: Recuerdo que hablaba de que era una figura que a su vez generaba ciertos vínculos en las comunidades...

TE: Claro, es el que lleva los avisos de asambleas, andaba no sé... 80 kilómetros a caballo como si nada, e iba de un lado a otro, continuamente moviéndose. Esa figura me pareció interesante, una persona que lleva mensajes, que comunica territorios, que teje diagramas entre comunidades distintas, que tiene que llevar a acuerdos y en cierto sentido también tiene que convencer y ahí está el rol diplomático, entonces me parecía interesante, incluso fonéticamente suena mejor, internacionalmente también, no solo por eso, no porque suene excesivamente exótica...

DP: Igual será leída así, no se puede desconocer el contexto en el que va estar...

TE: No, por eso es que queremos un catálogo, no que explique todo, pero que de pistas del mapuche real, histórico y contemporáneo con otras fotografías y hacer aparecer lo que no aparece ahí.

DP: El tema de que el Pabellón sea seleccionado con esta propuesta tiene en cierto modo algunas complicaciones, evidentemente, por el hecho de que quien convoca a este Pabellón es el Estado de Chile, que precisamente mientras selecciona este proyecto curatorial está ocupando la Araucanía o invadiendo el wallmapu. ¿Qué te parece ese problema que evidentemente es político e interpela éticamente al arte contemporáneo?

TE: Bueno, me parece súper importante que el Estado en cierto sentido asuma a través de distintos medios su obligación histórica o su rol como en tanto tal, sea este gobierno o el otro. Cuando yo era ministro de cultura, yo era ministro de un Estado y lo primero que le pedí al presidente fue que le pidiera perdón al pueblo indígena por los daños históricos que le había causado el Estado paraguayo a los pueblos indígenas, pero tampoco eso puede resolver los conflictos o cómo siguen hasta ahora, y en la situación no solo interfiere



de representación de las máscaras, se autorepresentan porque atrás no tienen a nadie y también hay un desencuentro entre los nombres que son 6.000 o más, y no íbamos a poner tantas máscaras como nombres hubiere, porque era imposible, porque no entraría en el espacio. Hay una serie de nombres flotando que no tienen sujeto que los porte, entonces ahí a mí se me ocurrió el tema de las luces LED porque son como nombres que se resbalan y no hay una inscripción realmente, no están como trazados, ni se prenden, sino que aparecen y desaparecen, giran, resbalan.

el Estado, sino que la sociedad civil que nombra está metiendo los dedos al enchufe porque está tocando un tema incómodo. Yo creo que el arte es justamente tratar temas incómodos o poco polite, aquello que convendría no tocar tanto, que es mejor invisibilizar, poner en visible ese sujeto omitido es lo que le da un sentido político importante. A mí me pareció interesante esa idea de muchedumbre que se sugiere, porque es una idea que en Europa puede significar la migración, puede significar los otros que avanzan, acá mismo en Chile. La migración es un tema de discusión mundial instalada y quemante, y que también tiene muchas lecturas y es complicado. Y por otra parte, el tema de la representación... encontré que la máscara mapuche es en sí una unidad, es una obra de arte, tiene una síntesis impresionante, está hecha sin ningún color, con dos puntos, una raya, un proyecto de nariz así medio picaseano, ese bigote de crin de caballo, tiene una síntesis y a pesar de ella tiene una carga de expresión impresionante, entonces a mí me parece que es una unidad que cumple todos los desafíos del arte contemporáneo, lograr reflejar el mundo, representar a un sujeto, y finalmente, hacerlo a través de una operación estética, sumamente cuidadosa y de una justeza increíble. La máscara mapuche sola ya lo es, entonces poner 1500 máscaras...

DP: Eso es impresionante.

TC: Y aparte ahí se rompe el tema

de representación de las máscaras, se autorepresentan porque atrás no tienen a nadie y también hay un desencuentro entre los nombres que son 6.000 o más, y no íbamos a poner tantas máscaras como nombres hubiere, porque era imposible, porque no entraría en el espacio. Hay una serie de nombres flotando que no tienen sujeto que los porte, entonces ahí a mí se me ocurrió el tema de las luces LED porque son como nombres que se resbalan y no hay una inscripción realmente, no están como trazados, ni se prenden, sino que aparecen y desaparecen, giran, resbalan.

DP: Y eso se puede vincular con ese componente dinámico que tiene la identidad mapuche hoy en día, porque el mapuche que está en wallmapu resistiendo no es el mismo que está en Santiago.

TE: Exactamente. Y cómo mira a su propio nombre o no mira, que está asediado, que tiene un sentido fantasmal y asediante; también es un nombre que está continuamente dado vuelta y yo quiero trabajar un problema bastante teatral, de ser posible. Hoy estuvimos hablando con el iluminador: que no tenga luces externas, sino que solo esté iluminado por los tonos del led del anuncio, pero eso lo veremos in situ; vamos a necesitar refuerzos, opacar una cosa, eso hay que verlo en escena.

DP: Quería continuar con este tema, puede ser quizás inocente, pero cuál crees que es el rol que le cabe hoy



en día al arte contemporáneo, en conflictos políticos, económicos o culturales, cuando el Estado chileno decide ser representado por algo como esto, que claro no es una obra denunciativa, ni ilustrativa sobre lo que está pasando.

TE: Yo creo que en ningún caso el arte puede ser ilustrativo, ni denunciante; que represente al Estado es una complejidad tan contradictoria como que represente a una galería que está dentro de un sistema o a un Museo. Aunque estemos bien preocupados por el arte mapuche siempre está el otro lado, necesariamente implica una alteridad radical y una fricción desplazante. Aparte, yo creo que el arte siempre juega a lo político visibilizando lo invisible como afirma Rancière, o tomando desvíos que remiten y desplazan la cuestión a distintos lados o multiplican la pregunta. Pero el arte es mal mensajero porque su tradición crítica le hace necesario mentir, o bien dudar de lo que está diciendo; es un mal werken, porque el arte dice esto es o no una pipa, esto es mierda de artista, esto no es arte, está poniendo preguntas sobre las cosas, entonces técnicamente el arte no puede ser instrumento político porque a la larga estaría mostrando el otro lado, la contradicción, o estaría desmintiendo su mensaje que es lo que hace el arte siempre, algo como “esto que yo estoy diciendo tómallo o duda de ello, yo miento y busquen otra cosa”. Creo también en una estética de la política; no creo que en ese sentido pueda haber un arte político, sí creo

que puede haber un arte político en el sentido rancieriano, reitero, de una estética que hace ingresar a una sujeto omitido o bien de que pueda problematizar y cuestionar nociones intocables como éstas. Esta pregunta que vos hacés es una pregunta política importante que justamente pone en vacilación y contradicción una paradoja, porque el Estado está presentando “su propia astilla” (lo dices tú), y de alguna manera lo va a ser, o si no estaría presentando una exposición que podría ser de collares que son preciosos, o de ponchos, tambores o máscaras, esculturas, y podría ser una preciosa exposición de arte mapuche, pero ahí tendría que negar el conflicto y ahí se escaparía por otro lado, conciliando y esquivando el tema, y acá lo único que puede hacer es sumarse a una cuestión que es profundamente contradictoria y que también tiene que ver con una cuestión de Estado, no con gobiernos, con una asimetría estructural que no puede resolverse a corto plazo y en un contexto mundial capitalista, no tiene solución.

DP: Pero ese conflicto parece imposible de decirse en el contexto de la política, parece ser que solo el arte puede hacer aparecer esa contradicción flagrante.

TE: Claro, porque el arte se nutre de las contradicciones: la imagen es esto y no lo es, entonces puede hacer lo que finalmente hace. A lo mejor si fuese una exposición política y tal, el Estado no podría hacer una denuncia, sería caradura; en vez de denunciar

esto, mejor resolver o callarte o manejar esto de otra manera, porque es resolver una cosa en la que no solo Estado está implicado, pero también el Estado está sosteniendo su institucionalidad cuando no está sosteniendo una desigualdad histórica que es ancestral desde siempre y no puede resolver ese tema.

DP: Claro, uno podría decir que el Estado chileno se constituye como tal diferenciándose de la nación mapuche.

TE: Está construido con esa misión y es una misión discriminatoria y opresora, como todos los Estados de América Latina. En todos los casos, en unos más y en otros menos, lo novedoso -y no quiero decirlo en términos ligeros- es que el Estado muestre esa estigma suyo, ese lado suyo, esa contradicción, y que puede ser solamente en términos como dijiste vos. El arte que precisamente trabaja con contradicciones y no pretende resolverlas, sino que renovarlas con un sentido positivo en algunos casos, o trayendo a colación el tema, o multiplicando problemas, poniendo el tema sobre la mesa, porque más que eso no puede hacer.

DP: ¿No será que el espectador de arte contemporáneo internacional va a percibir esta obra de una manera muy distinta al local, a pesar de que no va a estar acá, pero las noticias llegarán rápidamente y si es que esa eventual diferencia es deseable?.

TE: Pienso que se va a apreciar desde muchos niveles, del espectador de todo el mundo, pienso no solamente en el chileno, también en el latinoamericano, y también hay mucho europeo que está interesado en el tema. Por ejemplo, tuve una clase en Barcelona la semana pasada y hablé de este tema y la gente lo único que quería era hablar de eso, no pude salir de ahí, no querían tocar otro tema...

DP: Bueno, en Francia hay una comunidad mapuche autoexiliada muy importante.

TE: Es increíble eso. Llega un momento en que para un mapuche entre París y Santiago no hay mucha diferencia (risas). Yo creo que es un público un poco más crítico, pero todas las obras son así en términos generales; hay distintos niveles de criticidad: a los que le puede interesar más el tema, para otros puede ser una cuestión

ornamental, decorativa, escenográfica, otros no recibirán ese mensaje por más que se pretenda, y otros recibirán simplemente la idea de que te interpela una máscara vacía mapuche... hasta ahí puede llegar, pero de todas maneras es interesante y te produce una inquietud, de que esto sea perturbador y que sea un poco desafiante, que esas no miradas (las de las máscaras) sean miradas duras y sean horadantes... en si son edificios. Las reacciones a nivel de crítica más o menos especializada por lo menos en lo que vi del tema en Europa es que a la gente le interesa muchísimo... porque también hay gente muy snob que ve el tema indígena como lo exótico, o quizás no exótico, pero el tema de la diferencia, porque los europeos hablan mucho de la diversidad y tienen pocos ejemplos de cómo mostrarlo, no los ven, los echan y ver cómo eso ocurre en el otro lado, donde el propio Estado muestra eso y lo muestra como un problema, porque yo creo que en última instancia el mejor arte lo que hace es problematizar una situación, asumiendo obviamente una posición, pero es un poco la diferencia que hacía Didi Huberman entre tomar posición y tomar partido. La posición supone muchos puntos de vista y un territorio en el que te acercas y te distancias y pones otras preguntas, mientras que el partido lo va a mirar así, como algo absolutamente literal; pero tomar posición supone una defensa. Yo tomo posición por los pueblos indígenas, no es que sea imparcial o que me de igual, no me da igual para nada (risas), a mi me interesa, yo apoyo profundamente las luchas indígenas, no sé si esto es una forma de hacerlo, es esto lo que me moviliza y que es importante que se trate desde el arte contemporáneo.

DP: Esto no es una ONG (risas)... Con respecto a lo de los públicos, ¿te gustaría tener un feedback a partir del espectador mapuche?

TC: Sí, de hecho queremos traducirlo al mapudungún y hacer participar, queremos involucrar a gente que esté trabajando con las demandas mapuche para que eso pueda decirse, pueda verse y no digo que vaya a ser la instancia, porque estaría haciendo demagogia, yo no soy mapuche y no tengo sangre indígena, pero estoy siempre involucrado en la cuestión indígena y me interesa en la medida en que a la gente le interesa, pero tampoco creo que el arte tenga un rol redentor que tenga que ser llevado a todos los públicos y a todas las

cuestiones, no, creo que hay causas que son solidarias o que pueden servir y ser usadas por otros grupos y pueden interesar mucho a determinados grupos, y puede incluso fluir eso, pero no desde un punto de vista que en sí tenga un sentido salvador, de que redima...

DP: Que el Estado vaya a pedir disculpas a partir del Pabellón...

TE: No, para nada, debería hacerlo, pero no lo va a hacer, ni menos a través de esto. A mí el tema de los grandes públicos no me interesa mucho. Yo no creo que el arte tenga un papel redentor, yo no creo que el arte tenga que ser de élite, pero si el arte contemporáneo es minoría, minoría así como te puedo hablar de minorías sexuales, minorías lingüísticas, étnicas, porque el resto del esnobismo y toda la institucionalidad del arte se encuentra enormemente escindida, entre la necesidad de traer a grandes audiencias, de complacer a la sociedad del espectáculo y el entretenimiento, que está del otro lado absolutamente de lo que es el filo crítico, negativo, poético del arte; y por otra parte esa necesidad que esté en un nivel de artísticidad contemporánea, porque será juzgado por los críticos, por el sistema del arte y eso es muy complicado.

A mí como curador de bienal (fui curador de la VI Bienal de Curitiba en 2011) me preocupa ese tema, pero también a mi lo que me interesa es que esa obra sea buena, que impacte, que circule sobre todo en la cuestión más especializada y que ojalá el turista...

DP: Salga feliz...

TE: (Risas) O que sienta una pequeña inquietud, salga asustado o complacido... es un tema estético. Yo creo en lo estético forzado a salir de sí, creo en un círculo estético.

DP: A partir de esta experiencia con la representación del Pabellón de Chile y de la experiencia que tuviste con la Trienal de Chile, ¿podrías establecer una comparación entre esos dos procesos? ¿Cuál te dejó o te está dejando más satisfecho?

TE: Honestamente me cuesta mucho porque no tengo distancia; yo me sentí tan involucrado en un caso que es como si estuviera continuando en lo mismo, trabajo con Bernardo, es la misma gente, discuto con los mismos

amigos, entonces para mí es como que no se acabó, o sea, si se acabó, son dos procesos distintos, pero te estoy hablando de cómo lo siento. En el medio ocurrieron demasiadas cosas, yo era ministro de cultura, vino el golpe y mi posición cambió, tengo más libertad, porque puedo hacer otras cosas, entonces veo de modo totalmente distinto, es otro mundo, es un artista, un pabellón, un lugar, antes era todo Chile, estrategias totalmente diferentes, movilizar era muy complicado... esto es una delicia y yo no sé si podría decir eso de la Trienal de Chile, me sonaría muy raro; por más que nunca tuve encuentros antipáticos, hubo desencuentros, cosas que yo esperaba que se dieran, pero no se dieron, cuestiones así menores.

DP: ¿Crees que es necesario que Chile vuelva a tener un evento como la Trienal?

TE: Si se diesen condiciones parecidas a la anterior, condiciones culturales que están condicionadas políticamente. Ese era un momento que no solamente tenía que ver con un gobierno determinado, sino que había toda una región latinoamericana y esa Trienal expresaba ese momento. El Bicentenario fue una metáfora patrioter, cursi, épica, lo que quieras, pero unió a muchos países en torno a una gran celebración popular, progresista, y entonces esa Trienal también movilizó un poco eso, la amistad de los curadores... tenía que ser totalmente otra cosa. Yo creo muchísimo en la institucionalidad, en la creación de la institucionalidad para el arte; el Estado tiene un compromiso de crear, y por eso estoy contento con la creación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos.

DP: ¿Te parece que los grandes eventos son capaces de contribuir a crear esas institucionalidades dependiendo del contexto donde se desarrollan?

TE: Depende de cómo estén. A veces es pura sociedad del espectáculo y entretenimiento y no sirve para nada, pero en todos nuestros países nosotros, y me atrevo a hablar de nosotros, porque yo era ministro y tocábamos el tema, intentamos que el Bicentenario fuera, sin desvalorizar la memoria colectiva, una instancia para aprovechar de crear infraestructura. Uno ve la Política Pública en la posibilidad de generar espacios que la sociedad civil, la ciudadanía,



las comunidades, la gente, pueda aprovechar. El Estado no hace cultura, el Estado crea canales para que la gente la haga, crea circuitos, espacios, y más que eso no puede. Creo en una Trienal, posiblemente en otro formato y con otro discurso, depende... yo pienso que esa trienal fue muy coyuntural...

DP: Por eso no pudo asegurar su continuidad.

TE: Porque no tuvo tiempo de plantearse como una Política de Estado, como un programa de gobierno. Incluso la propia Michelle Bachelet habló de esa Trienal en su propia campaña, ya soplada por artistas, que luego dijeron: “ya, recuerdas?”. Son cosas coyunturales que no tuvieron tiempo de ser blindadas, porque muchas veces un programa de gobierno lo que aspira es ser transformado en una Política de Estado. Eso supone muchísima fortaleza de la ciudadanía, pero esto no tuvo tiempo de generar una necesidad, una vocación de Trienal tampoco, y afuera se habló más de la Trienal que acá. Y en segundo lugar, se necesita una voluntad de gobierno, que lo mire

como una Política de Estado, y en tercer lugar una legislación, como un elemento de la Política Pública, y esa Trienal no se armó así. Pero no culpo a nadie, porque no hubo tiempo de pensar, aunque quizás yo mismo no fui fiel a mi pensamiento de que una biennial gane su título después de tres o cuatro ediciones. La Bienal de Curitiba, por ejemplo, a los doce años se comenzó a llamar bienal; antes era una exposición internacional de arte y no sé qué más, pero la Trienal yo la heredé con nombre y apellido. Creo que una Política de Estado deviene tal, aparte de lo que ya mencioné, como resultado de un proceso, no creo que se pueda decir “hagamos una Política de Estado”, tiene que haber participación de la ciudadanía, voluntad de Estado que dimensionen sus alcances, nos acerque con la ciudadanía, etc., y no hubo tiempo, porque se hizo al borde y todos sabíamos que era un fin de fiesta, que se acababa y que mientras avanzaba se terminaba, porque avanzaban potentes las huestes de derecha... suena dramático, pero así fue, y en Brasil sucedió lo mismo y nuestra preocupación era cómo blindamos esto como Política Pública, y realmente

eso es porque implica tanto al Estado como a la ciudadanía, la empresa privada... lo involucra todo, es un plus que sale de lo sectorial para generar un interés común.

Link: <https://artishockrevista.com/2017/02/23/ticio-escobar-la-curaduria-la-obra-bernardo-oyarzun-la-bienal-venecia/>

Vocabulario:

Arte conceptual:

“El arte conceptual es el ámbito del arte moderno en el que solemos mostrarnos más escépticos. Ya saben ustedes: un numeroso grupo de personas se junta para gritar con toda la fuerza que puedan (caso de la obra 1000, de Paola Pivi, realizada en la Tate Modern en 2009) o se nos invita a caminar suavemente por una habitación llena de polvo de talco e iluminada por una sola vela (caso de la instalación del artista brasileño Cildo Meireles titulada *Volatile*). Esa clase de obras son entretenidas e incluso dan que pensar, pero ¿realmente son arte? Sí, lo son, tanto por su intención como por su cometido, y porque exigen que se las juzgue como arte. La diferencia es que operan en un ámbito artístico en el que lo principal y primordial es la idea, no la creación de un objeto tangible; de ahí que sean arte conceptual, aunque eso tampoco otorga a los artistas el derecho de presentarnos la primera porquería que se les ocurra. Como apuntó el artista estadounidense Sol LeWitt en un artículo que escribió para la revista *Artforum* en 1967: «El arte conceptual es bueno solo si la idea es buena».

El padre del arte conceptual es Marcel Duchamp, cuyos readymades, sobre todo su urinario de 1917, provocaron la ruptura decisiva y obligaron a una redefinición de lo que debía considerarse arte. Antes de la intervención decisiva de Duchamp, el arte había sido algo creado por el hombre, con cualidades ante todo estéticas, que poseía un mérito técnico e intelectual, ya estuviera montado en un marco y expuesto en una pared o presentado sobre una peana que lo aislara y realzara. Duchamp consideraba que los artistas no debían limitarse a un espectro tan rígido de medios técnicos a través de los cuales expresar sus ideas y emociones. Creía que los conceptos tenían que pasar a un primer plano, y que solo entonces se podría determinar cuál era el mejor modo de expresarlos. Lo demostró con su urinario y cambió el modo de ver el arte, que dejó de basarse únicamente en la pintura y la escultura para pasar a ser aquello que el artista decidía que fuera. Ya no tenía necesariamente que ver con la belleza, sino con las ideas; unas ideas que podían, desde entonces, adquirir su presencia material a través del medio que el artista eligiera, ya se tratara de mil seres humanos gritando o de una habitación llena de polvos de talco. También, como opción, cabe que el medio sea el propio cuerpo del artista, en una ramificación del arte conceptual conocida como performance.

Will Gompertz (2013) *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Penguin Random House Grupo Editorial, España.



Bienal de arte:

Biennale en italiano y francés.
Biennial en inglés. Bienal en español.

Literalmente la palabra bienal significa “dos años” y puede utilizarse para describir cualquier acontecimiento que sucede en este intervalo de tiempo. En el ámbito del arte, el término bienal denomina un tipo de encuentro internacional que se realiza año por medio como su nombre lo indica.

Las bienales surgen vinculadas a las artes plásticas con la Bienal de Arte de Venecia, para luego ser adoptadas por otras disciplinas artísticas y ser replicadas en distintas ciudades del mundo. Organizadas principalmente como muestras de producciones contemporáneas, las bienales se perfilan como centros de interés mundial ya que en ellas se exhibe lo más reconocido del arte de cada país participante, suscitando polémicas y debates teóricos.

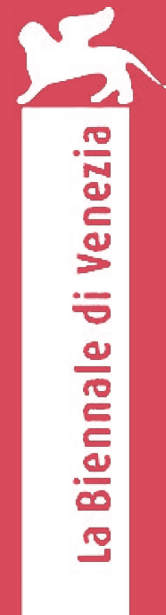
Bienal de Venecia

La Bienal de Venecia fue inaugurada en Italia el 30 de abril de 1895 para celebrar las bodas de plata de los reyes Humberto y Margarita de Saboya e instituir una exposición bienal artística nacional. Se internacionalizó a partir de 1907 cuando otros países comenzaron a comprar espacios de exhibición. A lo largo de sus 118 años de existencia ha desarrollado un interés constante por albergar diferentes representaciones artísticas de los países participantes, siendo considerada uno de los encuentros más importantes de arte contemporáneo.

Paulatinamente el comité de la Bienal de Venecia fue creando nuevas bienales en torno a otras disciplinas artísticas. Así nace la Bienal de Cine en 1932, la Bienal de Música Contemporánea y más tarde las bienales de teatro, danza y arquitectura. Esta última actualmente comparte espacio expositivo con la Bienal de Arte alternándose año a año.

En el transcurso de su historia, la bienal ha sufrido transformaciones a la par que el mundo occidental; las guerras mundiales, revoluciones estudiantiles, crisis políticas y económicas la han llevado a ser cuestionada como lugar de representación por los distintos espacios expositivos del mundo. Desde diferentes puntos de vista, la relación entre arte y política ha sido un tema abordado durante la historia de la bienal; organizadores, artistas, críticos, comisarios y audiencias han entendido este espacio como un lugar de intercambio de ideas y exhibición de problemáticas que, de forma visible o no, se hacen presentes en Venecia.

La Bienal de Venecia es una institución cultural que organiza eventos internacionales de arte contemporáneo en la ciudad de Venecia. A lo largo de los años que lleva organizando la muestra de artes visuales, esta ha variado su estructura organizativa pero sin dejar de aumentar sus espacios expositivos.



Instalación:

I.

“La instalación como dispositivo propio del arte contemporáneo, se caracteriza por el despliegue de elementos en el espacio-tiempo, por el emplazamiento elegido y por generar una participación activa del espectador al ser la obra un espacio transitable y deviniendo el público parte de la misma. A su vez, se caracteriza por el uso de materiales y escalas diversos y por la incorporación de experiencias objetuales en las que hay formulaciones conceptuales, experimentales y/o lúdicas. De esta forma, en una instalación, los objetos no existen separados de la acción artística, que los piensa y proyecta en relación a su exhibición. La instalación trata de crear no tanto objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética, emotivas, sensoriales, sensuales e intelectuales. Es decir, se pretende excitar todos los sentidos, la vista, el oído, el tacto, el olfato (cualidades sensoriales o perceptivas), las emociones como la sorpresa y el miedo y aquellas que pueda establecer cada espectador”.

Verónica Capasso (2012). *Tendencias en el arte contemporáneo latinoamericano: el caso del artista Cildo Meireles.*

II.

“La instalación se va conformando como entramado de un conjunto de aportaciones y propuestas que el arte realiza a lo largo de la primera mitad del siglo XX, y es heredera a su vez de tradiciones artísticas que podríamos remontar hasta tiempos realmente lejanos. Pero quizás, los aspectos más significativos de su implantación tienen que ver con el replanteamiento radical de la comprensión del arte y, en consecuencia, con la inadecuación de las clasificaciones tradicionales de lo artístico como vehículos de expresión de las nuevas necesidades; con las reconsideraciones sucesivas a las que había sido sometido aquello a lo que llamamos espacio y su vinculación con lo artístico, a lo largo de las últimas décadas; con la implicación del hecho artístico en el entramado social y la voluntad de reconsiderar los límites del arte y la vida; con la impugnación del objeto artístico y la crítica a las condiciones de su presentación y, por lo tanto, a la mediación del entramado cultural en la relación con el público.

Por otro lado, hablar de los precedentes artísticos más significativos de las instalaciones es recordar una época tan compleja y convulsa como la primera mitad del siglo XX, en la que las alteraciones políticas y sociales, científicas, técnicas o culturales son de tal envergadura que su relación en el arte

y con sus características espaciales en concreto, parece fuera de toda duda. La extraordinaria importancia de las transformaciones espaciales en este período y el creciente protagonismo del espacio en todos los ámbitos de la vida y el pensamiento se muestran en la mayoría de los discursos teóricos de la época, en los nuevos campos científicos abiertos a partir de las combinaciones espacio/temporales de Albert Einstein, o en los estudios psicológicos, perceptivos y cognitivos derivados de la nueva “cartografía” espacial conformada desde las condiciones históricas, físicas, discursivas e individuales del propio sujeto.

En la primera mitad del siglo XX, los acontecimientos moldeaban una comprensión general de la historia, de las cosas, de las relaciones y de los sujetos que marcaría definitivamente el desarrollo del arte. En esta trama se irían conformando las diferentes alteraciones conceptuales y formales que harían surgir lo que hoy denominamos instalación”.

Larrañaga, Josu (2006). *Instalaciones.* Editorial NEREA.

III.

“Las instalaciones constituyen hoy un género bien diferenciado de las artes plásticas. El concepto de instalación, muy reciente en este contexto, engloba todos los fenómenos artísticos relacionados con el espacio que, de manera muy explícita, incluyen el espacio del espectador, es decir, que en contraste con la escultura tradicional, borran los límites entre la obra y el entorno del espectador. El término aparece en índices temáticos y catálogos de exposiciones que clasifican las obras según los medios empleados como una de las categorizaciones más frecuentes. La palabra, antes empleada casi siempre en relación con equipamientos de locales y viviendas, entró en 1967 en el contexto artístico: el artista norteamericano Dan Flavin llamó a sus trabajos con tubos de neón instalaciones porque encontraba el término «environment», usual en su época, demasiado sociológico. Además, la forma artística del *environment* tendía a crear espacios cerrados e ilusionistas, como lo que prefería, por ejemplo, Edward Kienholz, George Segal y Paul Thek. Y en la segunda mitad de la década de los sesenta, los artistas de la legendaria galería de Amberes Wide White Space imprimían al dorso de las fotos documentales de sus exposiciones las palabras «installation view». Esto es: subrayaban el sentido espacial, técnico y escénico del concepto.

En una visión retrospectiva, el término instalación parece aplicable a una multitud de trabajos mucho más antiguos relacionados con el espacio; por ejemplo, al *Modulador de luz y espacio* de Laszlo Moholy-Nagy (1922-1930), al *Prounen-Raum* de El Lissitzky (1923), al *Merz-Bau* de Kurt Schwitter (desde 1924) o a las escenificaciones espaciales de Marcel Duchamp de los años treinta y cuarenta. La memorable exposición de Yves Klein *Le Vide* en la galería parisina Iris Clert (1958), que no mostraba nada más que espacios iluminados y pintados de blanco, se desentendía de las condiciones materiales del lugar con el olimpismo propio del artista místico-filosófico que Klein para que toda discusión se centrara en el contexto. Entretanto, especificaciones como «instalación sonora» (Max Neuhaus, 1967), instalación de vídeo o de computadora, o «instalación total» (Ilya Kabakov, 1995) han establecido un empleo diferenciado de este lato término.

A la implantación actual del término ha contribuido en gran medida el hecho de que, desde los años setenta, cada vez más elementos contextuales hayan adquirido importancia en la práctica artística. Los factores de esta evolución no son solamente los acontecimientos políticos posteriores a 1968 (por ejemplo, las ocupaciones de casas, que son siempre ocupaciones de espacios vacíos), sino también los cambios en los medios de expresión artística. Los elementos accionistas, por ejemplo, o el anclaje –preparado por el minimal art– en lo conceptual, acentúan cada vez más, fuera de la componente geométrica, la relación con el público. En los años setenta se tematizaron además el entorno social de los productores artísticos y el espacio público, con lo que numerosas instalaciones se

movían fuera de las instituciones relacionadas con el arte. Para el arte que se ocupa con el espacio, este cambio de lugar supone que la diferenciación exacta de su lugar puede concebirse como un encuentro de determinaciones espaciales y culturales (sociales, históricas institucionales). Respecto a la cuestión del carácter de mercancía de las instalaciones, salta a la vista que éstas constituyen una forma de arte difícilmente comercializable, pues no sólo ocupan a veces mucho espacio, sino que a menudo son específicas de un lugar, es decir, sólo pueden desplegarse en el espacio para el que fueron producidas y al que hacen referencia.

Las instalaciones ejercen en parte una gran influencia sobre otros medios. Conservando simultáneamente su función aurática, desarrollan una dinámica superior que desborda los géneros clásicos, pues la mayoría de las veces están concebidas multimedialmente. Los conocimientos artísticos, mediales, teóricos y sociales asociados a las instalaciones son además provechosos para otros medios, incluso cuando éstos no se emplean directamente en una instalación.

Una nota esencial de toda instalación es la referencia al espacio que la rodea; a veces ocupa gran parte del mismo. Pero esta referencia cambia en cada caso particular. La instalación puede estar conectada a la arquitectura y hacer de ésta tema propio o bien desentenderse de ella u ocultarla. Una instalación de esta clase se desvanecería si fuese extirpada de su entorno raíz. Pero una instalación puede también tomar una posición más escultórica y ser transportable. Entonces, su posición es siempre independiente de cualquier espacio que pueda rodearla. Una instalación puede componer con los aspectos formales del espacio

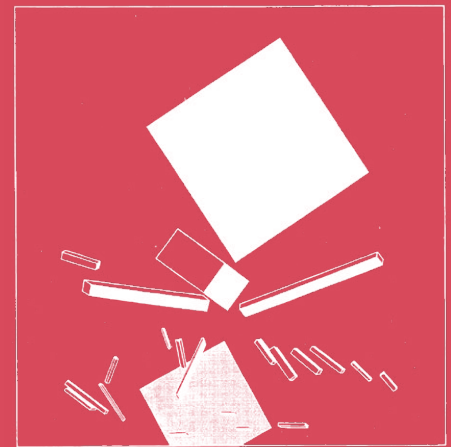
físico y todos los elementos atmosféricos e históricos que conforman un lugar una obra de arte total de gran efecto, con lo que a menudo tiene tendencia a superar cualquier limitación medial. Su efecto se extiende entonces muy lejos en el dominio de los espectadores: la manera en que los espectadores reciben sus impresiones depende de la hora y del movimiento. Sus actos en el espacio guardan conexión con el impulso artístico que los desencadena. Los elementos vivenciales, acústicos, hápticos, olfativos, visuales y temporales, y sus mutuas relaciones determinan la estética del trabajo artístico.

Dada la pluralidad actual de instalaciones, sólo cabe destacar aquí de forma muy sucinta algunas posiciones de interés tipológico con un especial punto de arranque. Mientras que, con Dan Flavin, el espacio y el concepto mismo de espacio ocuparon un lugar central desde la segunda mitad de la década de los sesenta, las instalaciones de Fred Sandback y los trabajos con espacios exteriores de Erich Reusch giraban en torno a la extensión de conceptos escultóricos al espacio cerrado. Imi Knoebel se centra (por ejemplo, en su *Raum 19*, 1968) en la imagen y su ubicación precisa en el espacio (un trato con el espacio que, toda-vía en 1982, Donald Judd trató de definir en su texto *On Installation*). Las instalaciones de Joseph Beuys engranan con sus reflexiones sociales y sistemáticas sobre la forma. En las instalaciones de Bruce Nauman (que empleó por primera vez el término instalación en 1970), Nam June Paik, Dennis Oppenheim, Ulrike Rosenbach, Max Neuhaus o Nan Hoover, el empleo de medios técnicos como el vídeo y el audio amplían las posibilidades del trabajo con el espacio. Las instalaciones de Louis Bourgeois o de Jean-Luc Vilmouth tematizan sobre todo los cuerpos

humanos y sus trasfondos y mecanismos psíquicos. Recientemente están en auge, además de las instalaciones con medios técnicos (los dispositivos híbridos de vigilancia de Julia Scher, o los espacios interactivos de Rainer Ganahl), conceptos como el de los espacios múltiples o el del espacio que lo ocupa todo o incluso excluye la posibilidad de caminar por ellos (Jason Rhoades, Olafur Eliasson), o la idea de la transposición real o medial del espacio (Magdalena Jetelová, Andrea Knobloch). Otra modalidad es la consistente en llevar a cabo tareas de escenificación o de conservación cuando una posición artística escenifica otra (Heimo Zoering, Tilo Schulz).

No existe hasta ahora una teoría sintética de la instalación. El ensayo de Brian O'Doherty *Inside the White Cube*, escrito en 1976, tematiza de manera tan convincente como irónica los condicionamientos del espacio clásico de las galerías. La historia de la galería Wide White Space de Amberes, ejemplarmente documentada, muestra con toda la paradoja característica de las condiciones óptimas. Pues, aunque la estandarización del white cube para las instalaciones y para el trabajo intelectual en el contexto del arte es muy importante, los escasos elementos que quedan fuera del puro espacio blanco de la exposición (ventanas, mostradores, cafetería, servicios, biblioteca, etc.) son con bastante frecuencia punto de partida de los trabajos artísticos. El perspicaz y fundamental libro de Ilya Kabakov *Über die «totale» Installation* diferencia de forma muy sugerente los elementos de la instalación, pero se limita a los trabajos en espacios interiores y a su propia obra".

JOHANNES STAHL



Hubertus Butin (2009).
Diccionario de Conceptos de Arte
Contemporáneo. Abada Editores.

Kollón

“El kollon es la máscara usada por los mapuche en la ceremonia del Ngillatún. Es utilizado por los kollon o curiches, también llamados sargentos, personajes encargados de mantener el orden y velar que se cumplan las reglas del ritual, aunque a veces de una manera simpática y divertida. Otro uso que se les da a estas máscaras es asustar a los niños cuando estos se portan mal, siendo un instrumento de control social. Las máscaras son talladas en una sola pieza de madera, al tamaño de la cara y las orejas, con orificios para los ojos y la boca. Su nivel de detalles es generalmente mínimo”.

Quiroz, Daniel; Jería, Yuri,
Catálogo de Exposición *Huellas en mi Rostro* (2012). Museo Regional de la Araucanía, Temuco, Chile.



Máscara (simbología):

“Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida” (299).

Cirlot, Juan-Eduardo (1992).
Diccionario de símbolos.
Barcelona: Editorial Labor.

Werken

I.
“El Werken es un personaje importante en la antigua organización de los mapuche; es el mensajero de la comunidad, elegido por el longko entre los jóvenes y expertos jinetes. Entre sus dotes se apreciaba también su capacidad de memorizar mensajes y ser buenos oradores, conocer las normas del protocolo mapuche y manejarse en las lides de la diplomacia. Todos los niños eran antaño educados para llegar a ser un werken”.

Paillalef, Julio (2019). *Los mapuche y el proceso que los convirtió en indios: psicología de la discriminación.* Santiago: Catalonia.

II.
“Werkén es una voz que se refiere a mensajero, embajador lo traducen los españoles, o persona que habla en nombre de otra. [...] está a cargo de dar las órdenes a nombre del dueño de casa que en esa ocasión está de duelo. Los werkenes son hijo o parientes cercanos del cacique...”

Bengoa, José (2018). *Historia de los antiguos mapuches del sur.* Santiago: Catalonia.



Material elaborado por el Área de Mediación y Educación, coordinado por: Ximena Escobar y equipo externo: Francisca Álvarez, Fernando Matus de la Parra, Sebastián Riffo y Fernanda Vergara.



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**
CERRILLOS

**CENTRO NACIONAL DE
ARTE CONTEMPORÁNEO
CERRILLOS**

Ministerio de las Culturas, las
Artes y el Patrimonio

Teléfonos:

+562 2539 1810

+562 2539 1811.

Dirección:

Pedro Aguirre Cerda #6100,
Cerrillos, Santiago, Región
Metropolitana, Chile.

En auto:

Desde Estación Central.
Tomar Exposición hasta
conectar con Avenida Pedro
Aguirre Cerda o Autopista
Central hasta la salida Pedro
Aguirre Cerda.

En Metro:

Estación Cerrillos, Línea 6.