

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ DE SUS FRONTERAS

FRANCISCA GARCÍA

PAULINA E. VARAS

CAMILA ESTRELLA

MAGDALENA DARDEL

RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI

RENZO FILINICH OROZCO



**EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ
DE SUS FRONTERAS**

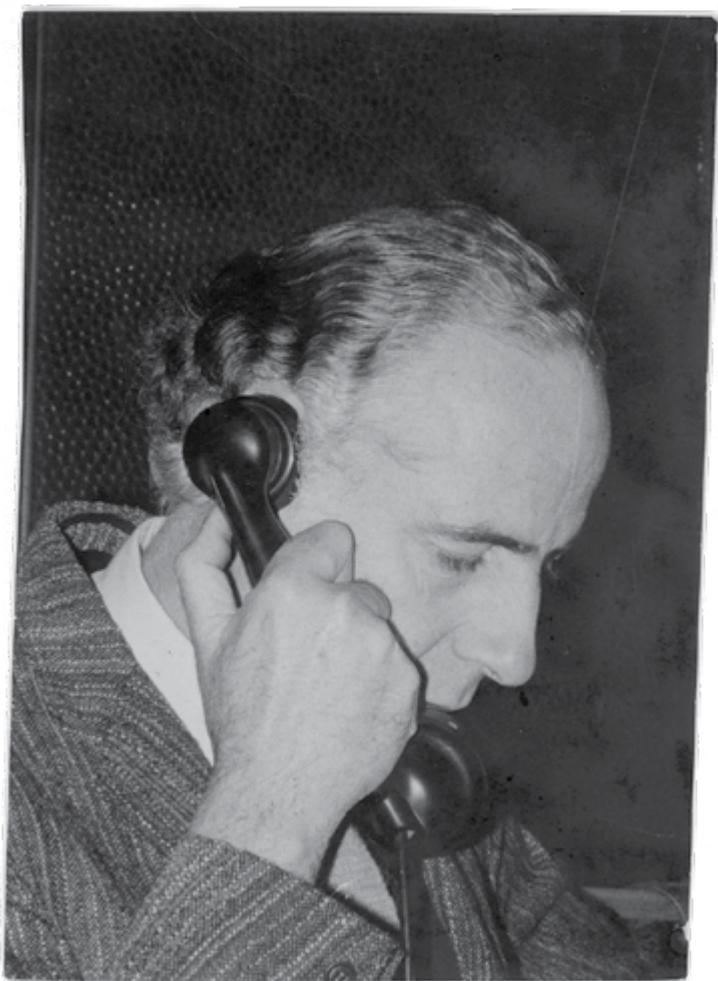
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

VOLUMEN VIII

**EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ
DE SUS FRONTERAS**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN VIII

FRANCISCA GARCÍA
PAULINA E. VARAS
CAMILA ESTRELLA
MAGDALENA DARDEL
RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI
RENZO FILINICH OROZCO

**CENTRO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CERRILLOS**











**Radio
New York
Worldwide, Inc.**

19 de Abril, 1967

Sr. Nemesio Antúnez
Agregado Cultural
Misión de Chile
NACIONES UNIDAS

Estimado Sr. Antúnez:

Permitame por la presente agradecerle en nombre de RADIO NUEVA YORK WORLDWIDE la extraordinaria labor de divulgación artística que usted está realizando semanalmente a través de nuestros micrófonos en su programa "ARTE EN NUEVA YORK".

Le agradecemos además el interés que usted pone en cada audición por presentar a nuestro auditorio continental las más destacadas figuras artísticas de la América Latina que actúan en esta ciudad de Nueva York.

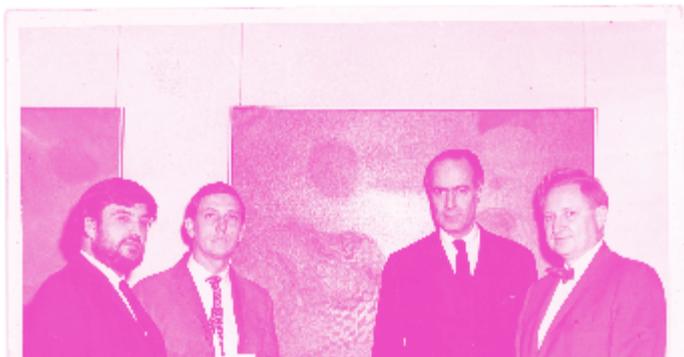
Radio Nueva York se esforzará por interesar a sus colegas radiodifusores del mundo de habla española para que retransmitan localmente esta media hora de tanto valor cultural.

Reciba un saludo muy cordial de su amigo,

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Tito Arriagada', with a stylized flourish at the end.

TITO ARRIAGADA
Director de Programas

TA/sg.





Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio:
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario de las Culturas
y las Artes:
Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa del Departamento de Fomento:
Claudia Gutiérrez Carrosa

Directora Centro Nacional
de Arte Contemporáneo:
Soledad Novoa Donoso

Las imágenes que presentan y cierran
esta publicación pertenecen a
fotografías y documentos del Archivo
de la Fundación Nemesio Antúnez.

EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ DE SUS FRONTERAS

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN VIII

© Francisca García
© Paulina E. Varas
© Camila Estrella
© Magdalena Dardel
© Raíza Ribeiro Cavalcanti
© Renzo Filinich Orozco
© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2019.

Coordinador Centro de Documentación
de las Artes Visuales (CNAC):
Ignacio Javier Szmulewicz Ramírez

Directora de arte. Departamento de
Comunicaciones. Diseño de colección:
Soledad Poirot Oliva

Corrector de estilo:
Vicente Braithwaite

Diagramación:
Estudio Vicencio

Primera edición: diciembre 2019
ISBN (pdf) 978-956-352-349-2

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta.

Impreso en Chile por Ograma Impresores

ÍNDICE

15	PRESENTACIÓN
18	Prólogo. El arte chileno más allá de sus fronteras Ignacio Szmulewicz Ramírez
24	Berlín, «Cirugía plástica»: historia de una controversia Francisca García
42	Reactivando/reclamando prácticas de arte y activismo en Chile Paulina E. Varas
74	Creación a distancia, viajes, exilios, retornos Camila Estrella
96	(In)específico: medio y entorno en los signos de Claudio Girola Magdalena Dardel
118	Documentos de barbarie versus el «Archivo del Mal»: Voluspa Jarpa y Francisco Papas Fritas Raíza Ribeiro Cavalcanti
146	«The Cholo Feeling». Arte y medialidad como exploración de las nociones de transculturización y transfiguración de la identidad Renzo Filinich Orozco

PRESENTACIÓN

CONSUELO VALDÉS CHADWICK

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

El resguardo de nuestro patrimonio documental relacionado a las artes visuales contemporáneas es una misión fundamental que tenemos como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En nuestra institucionalidad cultural, esta tarea la abordamos a través del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc), plataforma creada bajo el amparo del Centro Cultural La Moneda el año 2006 y que desde el 1 de marzo de 2018 —fecha de nacimiento de nuestro Ministerio— se encuentra al interior del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos.

El CeDoc ha tenido una misión esencial para el sector de las artes visuales de nuestro país. Desde su creación, esta plataforma ha trabajado en la documentación, investigación y difusión del patrimonio del arte contemporáneo nacional, a través de acciones como el Archivo Digital, los Archivos Regionales, el Glosario de Arte Chileno Contemporáneo, el Seminario Internacional de Arte Contemporáneo y la iniciativa por la que nace la presente publicación: el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales.

Este concurso se ha convertido en una de las acciones más importantes a nivel nacional para el estímulo de la investigación sobre arte contemporáneo en Chile. Ha posibilitado al sector la exploración y revisión de historias, interpretaciones y debates a partir de las fuentes

primarias levantadas por el CeDoc. Con sus ocho versiones, seis libros publicados y diecinueve ensayos, esta iniciativa se ha preocupado de apoyar la trayectoria de los investigadores más jóvenes, ayudando al posicionamiento de nuevas voces en la historia del arte nacional. Curadores, investigadores, historiadores y críticos que se han aventurado a repensar nuestra historia reciente, vinculando imágenes con textos de la época, catálogos perdidos, libros de artistas, prensa, fotografías de autor y documentos audiovisuales recuperados, todas ellas fuentes imprescindibles para reencontrarse con la historia de las artes visuales nacionales.

Es así como este año estamos presentando a la comunidad dos publicaciones que recopilan los ensayos ganadores de esta iniciativa en sus dos últimas versiones. El séptimo concurso tuvo por temática una pregunta por la historia del arte desde los archivos, resultando ganadores cuatro trabajos. La octava versión, en tanto, estuvo centrada en las relaciones entre Chile y el panorama internacional, reconociendo finalmente a seis ensayos. Ambas instancias contaron con jurados de nivel internacional, como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer y Nelly Richard.

Esperamos que esta entrega contribuya a entender y dimensionar la importancia de resguardar, estudiar y difundir el patrimonio documental del arte chileno y de lo beneficioso de abrir espacios para nuevas miradas sobre este ámbito. No tengo dudas que estos son esfuerzos imprescindibles para la construcción de una memoria y patrimonio que permitan el desarrollo y crecimiento de las artes visuales de nuestro país.

PRÓLOGO: EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ DE SUS FRONTERAS

IGNACIO SZMULEWICZ RAMÍREZ

COORDINADOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
DE LAS ARTES VISUALES

Arte desde Nueva York

El año 2018 el Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc) emprendió diversas acciones para profundizar sobre la pregunta de las fronteras y los límites. A nivel de investigación, y en el contexto de las conmemoraciones del centenario de Nemesio Antúnez, el CeDoc condujo una extensa labor de análisis y estudio del conjunto de programas radiales «Arte desde Nueva York» conducidos por Nemesio Antúnez (1918-1993) durante sus años como agregado cultural de Chile en Estados Unidos (1965-1969). Se transmitieron semanalmente entre 1967 y 1968 en la radio New York World Wide y desfilaron por sus micrófonos los más variopintos personajes de la vida cultural latina. El que fuera director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile se convirtió en un protagonista privilegiado de todo el proceso de instalación de la contemporaneidad durante los sesenta, con especial interés por la situación de América Latina. Su vida personal, atravesada por viajes y retornos, le permitió conocer la realidad del Cono Sur y participar del quehacer en centros de poder como París o Nueva York.

Al escuchar los programas se pueden revivir los debates artísticos que desembocarían en la práctica de nuevos vínculos entre el arte y la tecnología, los medios y la ciudad. Esto a través de la experimentalidad de creadores emergentes como Rolando Peña, Marta Minujín, Jaime Barrios, Maximiliano Somoza o Enrique Castro Cid. De este mismo modo, en las conversaciones se pueden palpar los lazos de amistad que unían a Nemesio Antúnez con personajes clave como Luis Oyarzún, Ximena Bunster y José Donoso. En cada segundo se hace presente el debate sobre Latinoamérica: de la voz de críticos como Marc Berkowitz, pasando por historiadores del arte como Stanton Loomis Catlin, hasta periodistas como Rita Guibert.

Esta investigación concluyó en la muestra Arte desde Nueva York realizada en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en los meses de abril y junio del 2019. Percibir museográficamente esta constelación de referentes clave de la vida cultural durante mediados del siglo XX representó una experiencia fundamental para expandir nuestra concepción de un país aislado, separado y abstraído de los debates y problemas más importantes del orbe.

El «más lejos» de Raúl Ruiz

Al inicio de la mítica cinta *Diálogos de exiliados* (1975) de Raúl Ruiz, dos personajes se sientan uno frente al otro en lo que parece ser una oficina pública. Hablando en francés, uno le pregunta al otro su país de procedencia, listando los más diversos rincones del globo y comprobando una paulatina frustración al no poder acertar con la respuesta. En un tono satírico, la película capturó la vida de quienes debieron marcharse repentinamente de Chile para encontrar refugio a lo ancho del mundo. Como instantánea de un momento, esta escena resulta fascinante: nuestro terruño está siempre más lejos (y fuera) de cualquier lugar.

La producción artística nacional se ha inspirado en esta imagen: sea a través de la viñeta del Robinson Crusoe de Eugenio Dittborn, el trozo de hielo para Sevilla 92 o la vista aérea del desierto atacameño en Raúl Zurita, el mensaje es claro: estamos situados en una lejanía, en otro mundo.

Así, el viaje, la mirada y la orientación hacia el centro del planeta han sido fundamentales desde la constitución de nuestra modernidad en el siglo XIX republicano hasta la campante globalización del nuevo milenio. Acicalados académicos europeos que impartieron enseñanzas a curiosos discípulos deseosos de volver los pasos a Roma; pintores becarios que deambularon por el París de la bohemia en busca de la vanguardia del momento; creadores imbuidos de la hermandad latinoamericana de los sesenta; intrépidos contemporáneos desviando las limitaciones de la dictadura para navegar en el multiculturalismo de los ochenta; ágiles cibernautas de las redes globales de las bienales en el siglo XXI.

El final del eclipse

El Centro de Documentación de las Artes Visuales se preocupa de fomentar la investigación artística a nivel nacional, abriendo espacios, enunciando preguntas y movilizando agentes para que nuestro arte sea siempre más rico, nutrido con un pensamiento crítico y vanguardista. El Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales es una de las iniciativas más importantes para el fomento de la investigación sobre arte contemporáneo en Chile, y ha permitido explorar y revisar historias, interpretaciones y debates a partir de las fuentes primarias levantadas por el CeDoc desde su apertura el año 2006 —incluidas las que han sido entregadas globalmente por la iniciativa del Archivo Digital. Con siete versiones realizadas, siete libros y veintitrés ensayos publicados, este concurso se ha preocupado de apoyar la trayectoria de los investigadores/as más jóvenes que se han aventurado a repensar nuestra historia reciente vinculando imágenes con textos de la época, catálogos perdidos, libros de artista, prensa de antaño, fotografías de autor y documentos audiovisuales recuperados, todas fuentes imprescindibles para reencontrarse con las décadas precedentes y con periodos tan complejos como la dictadura y la transición a la democracia.

La octava versión del Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, en su convocatoria 2018, llevó por título «El arte chileno más allá de sus fronteras» y buscó encender en la pléyade de investigadores la chispa por rastrear la presencia e influencia de curatorías, migraciones, intercambios y redes dentro de un contexto de mundo amplio. Así, las preguntas por la Guerra Fría y la geopolítica, el multiculturalismo y el regionalismo,

la migración y el exilio, se vuelven claves para reposicionar la presencia de nuestros artistas en el concierto de bienales, ferias, envíos y plataformas internacionales. A su vez, el concurso, en su dimensión contemporánea, abrazó la interdisciplinariedad experimentada por el arte visual con campos como la arquitectura, la danza, la literatura, el cine, el activismo y la cultura de masas, entre muchos otros. De este modo, las fronteras no solo son aquellas de la cartografía global sino también las que dibujan las barreras de los objetos y las prácticas, entendiendo que las mayores fracturas se han producido durante la salida del marco, del pedestal y del museo.

Un jurado de expertos latinoamericanos, integrado por Luis Camnitzer, María José Delpiano y Gerardo Mosquera, seleccionó seis ensayos ganadores que representan las nuevas firmas autorales para una renovada disciplina de la historia del arte, ahora cada vez más pendiente de los cruces latinoamericanos y de las tensiones con el centro. Los escritos abordan temáticas tan significativas como la presencia del arte chileno en los últimos años de la Alemania Oriental, como lo fue el caso de Darío Quiñones (Francisca García), que perfectamente puede establecer un diálogo con los primeros años de la resistencia post-Golpe en la obra de Cecilia Vicuña (Paulina E. Varas). En sus aproximaciones se cruzan prácticas y desvíos, a veces sutiles, como el arte correo de Guillermo Deisler, otras veces monumentales, como los envíos transnacionales de Robert Rauschenberg (Camila Estrella). Por otra parte, los textos presentan prácticas de expansión del campo artístico tales como la escultura de sitio específico de Claudio Girola (Magdalena Dardel), la activación de los archivos de la memoria en Voluspa Jarpa o en la transgresión de los límites de Francisco Papas Fritas (Raíza Ribeiro Cavalcanti). Finalmente, en el espíritu de los tiempos, este concurso sumó la voz de los propios creadores en su continua reflexividad, específicamente en el caso de obras mediales (Renzo Filinich Orozco).

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio ha sido concebido como un laboratorio vivo de experimentación que sirva al beneficio de la escena en su conjunto, con especial énfasis en su carácter nacional e internacional. En sintonía con esta misión, el Centro de Documentación de las Artes

Visuales se ha preocupado de prestar atención a la situación de los investigadores/as que gracias a becas del Estado (Conycit) o a becas externas han logrado circular a nivel global en busca de nuevas historias sin contar ni ser escritas. Como parte de su misión, encomendada por la Política Nacional de Artes de la Visualidad 2017-2022, el CeDoc, en conjunto con la Macro Área de Artes de la Visualidad, se ha aventurado a la tarea de posicionar el arte chileno a nivel internacional. Esto ha significado la realización de importantes instancias de pensamiento crítico sobre la internacionalización, sea a partir de conversatorios, residencias, *workshops*, seminarios, envíos —siendo el más reconocido el Pabellón chileno en la Bienal de Venecia—, sea mediante plataformas que permitan que la brillante labor de curadores, críticos, investigadores y artistas pueda tener la resonancia internacional que merece. En este sentido, nuestro principal foco ha estado puesto en la consolidación de redes latinoamericanas que nos permitan intercambios con instituciones como la Fundación Espigas, el Festival Videobrasil, el centro de estudios TEOR/ÉTica, entre muchas otras.

Tenemos que reconocernos cada vez en el reflejo del otro, ya se trate de nuestros vecinos del Cono Sur o de quienes con curiosidad observan la situación de Chile en una época de profunda globalización. Los problemas étnicos, religiosos, económicos, políticos y medioambientales permean la práctica artística en nuestro terruño y así lo ha demostrado la creación contemporánea de artistas como Claudia del Fierro, Enrique Ramírez, Nicolás Rupcich, Marcela Moraga, Claudio Correa, Nicolás Franco y tantos otros/as que se inmiscuyen sin temor en los resquicios donde lo local se difumina con lo global. Nuestro más profundo deseo es que este libro permita correr el velo que se ha dispuesto en el imaginario local respecto de un terreno, como dice el personaje de *Diálogos de exiliados*, situado «lejos, más lejos». Quizás no se haya logrado del todo, pero nuestra labor es intentarlo, incansablemente.

Francisca García (Santiago, 1980) es investigadora y Doctora en Literatura (Universidad de Potsdam). Autora de *Mundos comunes. Redes artísticas y tramas documentales en los setenta latinoamericanos* (Potsdam Verlag, 2017) y coautora de *Archivo Guillermo Deisler: textos e imágenes en acción* (Ocho Libros, 2014) y *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012). Investiga las experiencias migratorias y de la diáspora en el arte contemporáneo, las relaciones entre imagen y palabra, y entre arte y archivo. Actualmente es docente en la Universidad Finis Terrae y en la Universidad Alberto Hurtado.

**BERLÍN,
«CIRUGÍA PLÁSTICA»:
HISTORIA DE UNA CONTROVERSA¹**

FRANCISCA GARCÍA

Contrabandos iniciales

Durante el invierno del año 2015 tuve el privilegio de revisar la colección personal del curador chileno-alemán Darío Quiñones (1958-2009) en el distrito de Prenzlauer Berg en Berlín, conservada por su expareja, la cineasta germano-italiana Carmen Trocker. Quiñones se radica en Berlín Oriental junto a sus padres en 1973, cuando aún es adolescente. De generación intermedia, ya que no es posible identificarlo como exiliado político, tampoco como «hijo» del exilio, cursa la carrera de Teoría del Arte durante la década del 80 en la Universidad Humboldt. En ese contexto escribe una tesis sobre la situación del activismo artístico chileno en los años ochenta, es decir, se trata de un trabajo crítico sobre sus coetáneos que producen obra artística al mismo tiempo que él escribe su proyecto. En 1973 la familia había salido desde la ciudad de Temuco, lugar en donde Quiñones había iniciado ya una militancia política, principalmente colaborando con la Brigada Ramona Parra en la pintura de murales que proliferaron en esa ciudad durante la Unidad Popular.

En el presente texto, quisiera proponer pensar la figura de Darío Quiñones desde su trabajo como mediador, dedicado a traspasar física e imaginariamente las fronteras establecidas de los países y las regiones, al modo de un «contrabandista» (Rogoff 2006). Quiñones, que vive el exilio en la República Democrática Alemana (RDA), tiene un pasaporte especial por su condición política, que le permite circular libremente entre oriente y occidente atravesando el muro de Berlín sin ningún obstáculo aduanero, a diferencia de los demás ciudadanos de la RDA, incluidos los exiliados chilenos. Ese mismo salvoconducto me permite subrayar acá el hecho de que Quiñones dedica su trayectoria profesional a trasladar obras, conceptos y memorias entre un lugar y otro, atravesando las fronteras vigiladas tanto de Chile como del Bloque del Este. Las exposiciones y publicaciones en las que colabora inciden en la deconstrucción de estereotipos culturales arraigados en el imaginario alemán y europeo respecto de la definición de la izquierda y las imágenes del arte chileno y latinoamericano.

En 1989 se realiza en Berlín Occidental la exposición titulada *Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989* [Cirugía plástica. Arte conceptual contemporáneo de Chile 1980-1989], que recoge

un cuerpo heterogéneo de obra visual producida en Chile en tiempos de dictadura. La exposición impulsada en la *neue Gesellschaft für bildende Kunst*, actualmente conocida simplemente por su sigla, nGbK, es parte de un programa curatorial que en ese momento se preocupa por romper los estereotipos eurocentristas y redefinir los valores del arte, la cultura y la política a partir del rescate de experiencias que trascienden el contexto alemán y los partidos políticos. La valoración actual de *Cirugía plástica* y las otras exposiciones en las que colabora Darío Quiñones en Alemania interrumpen la continuidad de la historia del arte chileno con su lógica canónica evolutiva y coherente, en la medida que permiten visibilizar las discusiones sobre la izquierda y el conceptualismo que se dieron en el extranjero y, a su vez, visibilizar una serie de obras que en ese momento no han sido sistematizadas por la crítica en Chile. Específicamente respecto de esto último, me refiero a la sección de obra en formato de video que se incluye en esta exposición.

Antes de la realización de la exposición *Cirugía plástica* en 1989, inaugurada dos meses antes de la caída del muro, Darío Quiñones ya había integrado otros grupos de trabajo en la nGbK en donde colabora como investigador y traductor. En 1983 apoya el proyecto *Chilenas. Drinnen und Draußen* [Chilenas. Adentro y afuera], con exposición y catálogo, que fue impulsado por la pintora chilena Cecilia Boisier, también exiliada en Berlín junto a su esposo de entonces, el escritor y militante MAPU Antonio Skármeta. Habría que pensar que con la exposición *Chilenas. Drinnen und Draußen*, la nGbK ya ha introducido a decenas de artistas a la institución (pintoras, artistas visuales, escritoras, cineastas, fotógrafas y arpilleristas, residentes en Chile y el extranjero), algunas de ellas artistas conceptuales que están muy lejos de responder a la leyenda del arte de propaganda (como Lotty Rosenfeld o Virginia Errázuriz) o a comprender el arte a partir de la funcionalidad (Boisier 1983, p. 8).

Entre 1986 y 1987 Quiñones colabora en las tres exposiciones que difunden el trabajo de los fotógrafos chilenos de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes) en la RDA y Alemania Federal: *Zensierte Fotografie aus Chile* [Fotografía censurada de Chile], realizada en el Centro Cultural Chileno-Alemán de Hamburgo; *Fotografien aus Chile. Eine Ausstellung der Unabhängigen Vereinigung der Fotografen Chiles AFI*

Portada del catálogo de la exposición *Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil* (Berlín Occidental: nGbK, 1983), coordinada por la pintora Cecilia Boisier. Colección CeDoc.



Chilenas

Drinnen und Draußen

40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil



Eine Ausstellung
der
Neuen Gesellschaft
für Bildende Kunst
und des
Kunstamtes Kreuzberg

FOTOGRAFIEN aus CHILE

Catálogo exposición
*Fotografien aus
Chile. Eine Ausstellung
der Unabhängigen
Vereinigung der
Fotografen Chiles
AFI, Potsdam, 1986.*
Catálogo gentileza
de Carmen Trocker.

[Fotografías de Chile. Una exposición de la Asociación de Fotógrafos Independientes de Chile, AFI], realizada en Potsdam a partir de la cooperación con el Comité de Solidaridad con Chile en Alemania Oriental; y *Ohne Filter. Unabhängige Pressefotografie in Chile 1983-1986* [Sin filtro. Fotografía de prensa independiente en Chile 1983-1986], realizada en galería nGbK en Berlín Occidental.

Matthias Reichelt, periodista y funcionario de la nGbK entre 1986 y 2004, me comenta en una conversación reciente que la pintora Cecilia Boisier se dirigió a él para levantar la propuesta de su exposición. Además, Reichelt, junto al fotógrafo chileno exiliado en Berlín José Giribás (1948), se ocuparon de organizar la exposición de la AFI presentada anteriormente en la RDA. Giribás, cercano a la AFI, era reportero para el diario alemán *Taz*, medio que lo envió en más de una oportunidad a cubrir las manifestaciones públicas contra la dictadura chilena en la década del ochenta.

Falsas expectativas: imágenes de la política / políticas de la imagen

El proyecto de *Cirugía plástica* arranca en 1987 a partir de la conformación de un grupo de trabajo («Arbeitsgruppe») integrado por investigadores chilenos y alemanes, residentes en Berlín Occidental y Berlín Oriental. Según el orden de registro en el catálogo, este incluye a Thomas Bierbaum, Gunter Blank, Chris Dertinger-Contreras Vásquez, Darío Quiñones, al ya citado Matthias Reichelt y a Ricardo Zamora. El «grupo de trabajo», aclara Reichelt, fue una metodología usual en la programación de la nGbK en ese entonces, institución que contrataba investigadores por proyecto según la particularidad y propósitos de cada investigación. En el caso de esta exposición, el grupo experimenta nuevas divisiones internas a partir de las definiciones de la izquierda y del arte político que se buscan instalar por medio de la exposición. Estas diferencias se manifiestan en el catálogo de la muestra (publicado únicamente en alemán), que abre con dos prólogos, el primero firmado por Bierbaum, Blank, Dertinger-Contreras Vásquez y Reichelt; el segundo por los chileno-alemanes Quiñones y Zamora.²

El título inicial del proyecto curatorial presentado a la nGbK fue «Chile 1973-198?: arte de oposición en dictadura», información que se lee en el primer prólogo. Allí se señala que el proyecto se propone investigar: a) condiciones de producción; b) posibilidades de recepción; c) redes activas de exposiciones y publicaciones en el país. Por lo tanto, la propuesta del grupo predetermina una serie de objetivos que luego se propone rastrear por medio de una convocatoria de obras y textos. La cineasta Carmen Trocker insiste actualmente en que la intención principal de Darío Quiñones era modificar la imagen ingenua que los alemanes tenían de Chile. Por una parte, una imagen de pobreza conmovedora («los niños, sucios, sin zapatos y con mocos», resalta), y por otra parte, la imagen solidaria del pueblo unido y sus artesanías, ambas puestas en circulación por el circuito cultural de la RDA. Trocker resalta que estos estigmas y estereotipos inciden en una ignorancia generalizada que se tiene en la Alemania de esta época respecto a los modos de vida y la producción artística en Chile.

La visión sobre el arte chileno en este contexto se reduce a aquello que Nelly Richard sintetiza en su texto del catálogo de *Cirugía plástica*

como lo «chileno-contestatario» (Bierbaum 1987, p. 12), un ethos que se materializa en la pintura de murales y el diseño e impresión de afiches y postales. En este sentido, el discurso de la solidaridad ha instalado a contramano una idea de precariedad política y cultural, la falta de acceso a las nuevas tecnologías y la ausencia de circuito artístico. Considerando estos antecedentes, el título de la exposición *Cirugía plástica* viene a sugerir el gesto de ir a corregir y mejorar estas «anormalidades» de lo chileno en el centro mismo del eurocentrismo. La imagen que mejor grafica la transformación es la de Frankenstein, este cuerpo orgánico creado de retazos de cadáveres, imagen que sirve de portada al catálogo.³

Ese mismo año 1987 Quiñones viaja a Santiago de Chile, donde permanece por algunos meses que le permiten conocer personalmente a los artistas chilenos, visitar los talleres y hacer una primera selección de obra. Según precisa Reichelt, a los artistas se les convoca por medio de un video. «Filmamos una película de video en Berlín Occidental para capturar la ubicación de la ciudad dividida, la interfaz de dos sistemas, y luego la enviamos a Chile como un casete

Contraportada
del catálogo de
exposición *Cirugía
plástica. Konzepte
Zeitgenössischer
Kunst Chile
1980-1989* (Berlín
Occidental: nGbK,
1989). Catálogo
gentileza de
Carmen Trocker.





Registro de acción del colectivo *Lüger de Luxe* (Jorge Aceituno, Hernán Meschi, Yanko Rosenmann, Iván Godoy) en la inauguración de *Cirugía plástica en Berlín*. Gentileza de Hernán Meschi.

VHS, para que los artistas chilenos sepan en qué situación política se exhibirían sus obras». Las imágenes fueron captadas por el camarógrafo chileno Ricardo Zamora, que integra el *Arbeitsgruppe* de la exposición, y muestran el área fronteriza de la ciudad, el muro, el ascensor exterior del edificio con Saskatchewan (discoteca en los dos pisos superiores), el paso Checkpoint Charly y la estación de trenes Anhalter, con las huellas de la Segunda Guerra Mundial. Bajo este método los curadores quieren darle a los artistas la oportunidad de considerar esta situación en su producción de obra.⁴

Al inicio todos los integrantes del *Arbeitsgruppe* están de acuerdo en trabajar a partir del concepto de «vanguardia» como una clave para superar las imágenes artísticas estereotipadas de la Unidad Popular y la RDA y multiplicar en Alemania los referentes artísticos chilenos. Como resultado se selecciona en consenso la obra de 38 artistas, recuerda Reichelt, la mayoría de los cuales no eran reconocidos internacionalmente. Para generar una lectura sobre ese cuerpo de obra, el grupo encarga a su vez los textos a historiadores de arte, críticos y teóricos chilenos, que son desconocidos pero que pueden posibilitar un acercamiento con mayor propiedad sobre esta producción «vanguardista», sus tendencias, movimientos y posiciones políticas respecto del contexto

represivo. Esta decisión evitaría interpretaciones eurocéntricas, según se menciona en el prólogo alemán (Bierbaum 1987, pp. 7-8).

El problema para los curadores alemanes fue que, a excepción de Nelly Richard, ninguno de los textos encargados a Chile respondió al encargo, nadie aportó un tono crítico del contexto y todos expresaron una actitud afirmativa de la vanguardia en la dictadura. Ellos se quejaron de que los textos fueron ilegibles desde el punto de vista de la comunicación, o bien demasiado superficiales respecto de una evaluación de las condiciones de producción de esta vanguardia desde 1973. Lo que puede leerse como una provocación, ansiosos de contenido y contexto, los curadores alemanes solucionaron el vacío invitando a escribir al catálogo a Isidoro Bustos, abogado y catedrático chileno exiliado en Berlín, y exfuncionario socialista de la Unidad Popular. Su texto se titula «Chile, eine offene Rechnung» (Bierbaum 1987, p. 111).

Lo que los curadores alemanes no consideraron o no tomaron en cuenta es que la escritura artística de esta escena chilena era efectivamente teórica y no analítica, y que por lo tanto dialoga «con» los relatos de obras. Los autores chilenos Pablo Oyarzún R., Gonzalo Muñoz, Justo Pastor Mellado y Guillermo Machuca, envían sus contribuciones en el marco de las relaciones entre hegemonía y visualidad, en este caso, el contexto social y político se recoge por medio de la ruptura de la mimesis, la política de la imagen, la manipulación de tecnología o la conciencia del ojo pensante.⁵ Además de estos autores, son los mismos artistas los que envían sus propias declaraciones muchas veces autobiográficas que se publican junto a sus obras en el catálogo. En el caso de la obra de Carlos Leppe, quien escribe es su propia madre, cuyo acercamiento está dado por el relato de las dificultades del parto y el abandono de la pareja.

En contraste, el prólogo firmado por los curadores chilenos explica que la premisa para aproximarse al arte de dictadura debería no exigir *a priori* un punto de vista sobre el arte de oposición para dejar que obras y textos hablen por sí mismos. Ellos utilizan para el título del prólogo la frase latina *Ultra posse nemo obligatur* («Más allá de su propia capacidad nadie está obligado»). Desde otro punto de vista, Quiñones y Zamora se manifiestan en contra de la necesidad de buscar en obras y textos una

«representación» del contexto chileno o el análisis crítico-intelectual de las condiciones de producción, que es la clave marxista tradicional. Para los chilenos es político todo aquello que se produce en Chile bajo dictadura. Toda marca de subjetividad constituye un rastro político.

Descontexto: la inclusión del video

Probablemente no exista un texto tan informado que sistematice la heterogénea producción de video-arte en Chile hasta 1989 como el que presenta Gunter Blank en el catálogo de *Cirugía plástica*. El texto, bajo el título de «Kulturvagabunden: Video in Chile» (Bierbaum 1987, p. 112),⁶ tempranamente explica la relación fecunda y «bastarda» que se instaura entre el video-arte y el boom económico del modelo neoliberal empujado por la dictadura, que introduce las tecnologías de la televisión y las lógicas del show y la teleserie como política pública en el ámbito de la cultura. La aparición «mágica» de la noche a la mañana de tecnologías que hipnotizan brutalmente al consumidor y que aceleran la modernización de Chile, que le permiten al país su sincronización con la cultura americana. Aquello hace que el video, hasta ese momento nunca sistematizado por la crítica de arte local, como lo hace Blank, constituya una posibilidad artística estratégica, imposible de ser controlada o censurada. Blank menciona además un contexto internacional que propicia el temprano desarrollo del video-arte en Chile, dado en este caso por la organización de las versiones del Festival Internacional de Video Arte que organiza el Instituto Chileno Francés en Santiago desde 1981 (Aravena y Pinto 2018).

Como es posible de rastrear a través del catálogo y folleto, la obra en video no se recepciona en el marco del «arte bajo dictadura» sino que se parcela como una producción aún aparte. En el catálogo las fichas de los videístas no están asociadas a textos teóricos, solo algunos incluyen declaraciones autobiográficas. Estos artistas del video, separados de los artistas visuales, tampoco presentan su trabajo audiovisual en la sala de exposiciones de la nGbK, sino en el cine Sputnik-Kino Südsteren en Berlín. Se entiende de esta forma que el video-arte requiere una calidad cinematográfica.

KUNSTVIDEOS AUS CHILE

vom 22. 9. bis 28. 9. 1989
im Boutique-Gine Südostern
Hazenheide 64, 1000 Berlin 61

22. 9./23. 9./24. 9., 20.30 Uhr und
27./28. 9., 22.30 Uhr:

Berta Camiruga: *DOSSIER CAMIRUGA* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *EL TERCER MUNDO* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *EL EFECTO AEREO* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *CAPACIDADES DE FANTASIA* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *INTERFESTIVAL* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *LA CIUDADELA* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *MURMURACIONES* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *NO ME OLVIDE* (1988, 135 min)

25. 9./27. 9., 20.30 Uhr und
28. 9., 22.30 Uhr:

Francisco Vargas: *ALTERNATIVAS* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *EL CAMINO* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *PROYECTOS DE SAN MARTIN* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *PAN NUESTRO DE DADA* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *VEREDA TORONTO* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *WATERDRA* (1988, 135 min)
Pablo Lavín: *PARIS ALGILILIZ*

26. 9./28. 9., 20.30 Uhr und
25. 9., 22.50 Uhr:

Alfonso Pile: *TEOREMA* (1988, 135 min)
Benredo León: *SUY NIÑOS ESPERANDO UN TREN* (1988, 60 min)
Benredo León: *EL MUNDO ESPERANDO UN TREN* (1988, 60 min)
Gloria Camiruaga: *55 UNIDADES* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *EMERGENCIA* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *NESTOR* (1988, 135 min)
Francisco Vargas: *UNSAUTADO* (1988, 135 min)

23. 9., 22.30 Uhr:

J. Dubarbie: *Foto GPFRE* (1988, 135 min)
Ignacio Agüero: *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN* (1988, 60 min)

24. 9., 22.30 Uhr:

León Lavín: *ESTACION DE RENFE* (1988, 60 min)

CIRUGIA
plástica

KONZEPTE ZEITGENÖSSISCHER KUNST
CHILE 1980 - 1989

EINE AUSSTELLUNG DER
NEUEN GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST
VOM 14. SEPTEMBER BIS 18. OKTOBER 1989
DI - SO 10 - 18 UHR - MI 10 - 22 UHR
IN DER STAATLICHEN KUNSTHALLE BERLIN
BUDAPESTER STR. 42 - 1000 BERLIN 30

Folletería de
exposición *Cirugía
plástica. Konzepte
Zeitgenössischer
Kunst Chile
1980-1989* (Berlin
Occidental:
nGbK, 1989), con
programa de video
y conferencias
complementarias.
Gentileza de
Hernán Meschi.

Para Blank, la producción en video se origina en Chile hace una década, en 1979/1980, y ya cuenta con dos generaciones de artistas. Sin olvidar el pionero Juan Downey, que trabaja en Nueva York, esta primera generación usaría el video básicamente como medio de registro de acciones y performances (Carlos Leppe, CADA, ICTUS-TV); a la que le seguiría una generación reciente, que ya ha asumido el video como un «lenguaje en sí» (Gloria Camiruaga, Néstor Olhagaray, Juan Forch, Francisco Vargas, Pablo Lavín). Coincide con que estos últimos en general son artistas que se desempeñan en el mundo de la televisión, la publicidad o el videoclip.

El programa exhibe dos películas: *Cien niños esperando un tren* (1988, 60 minutos), de Ignacio Agüero, recién estrenada en La Habana, que documenta el estado policial de Chile por medio del registro de un taller de

cine que realiza la cineasta Alicia Vega en una población de Santiago con niños que nunca han ido al cine. También la desconocida película *Génesis* (1988, 58 minutos) del sociólogo, productor de cine y televisión J. Carlos Altamirano Celis (hijo de Carlos Altamirano, dirigente socialista), que fue realizada en un estudio de cine y televisión del Royal College of Art en Londres y que se distribuye en una alianza con ICTUS-TV, distribuidora de videos a sectores populares que impulsa en dictadura la célebre compañía teatral ICTUS, la cual es mapeada con mucha claridad por Gunter Blank en su texto. En su análisis, Blank comenta cómo la dictadura desmantela la estructura del fomento del cine y la incipiente industria que había promovido la Unidad Popular y, en este sentido, el rol que asume ICTUS TV ante ese vacío apropiándose de las tecnologías que propicia el modelo económico de Pinochet.

Por su parte, el programa incluye el video *Popsicles* (1984) de Gloria Camiruaga, una pieza de 5 minutos. Camiruaga, entre otros, lleva a la exposición una propuesta sofisticada en relación a la alteración de signos como forma de denuncia de la dictadura. La artista, que estudia video-arte en San Francisco, Estados Unidos, a comienzos de los ochenta, es reconocida hoy por su trabajo de registro de algunas de las acciones de las Yeguas del Apocalipsis. En *Popsicles* un conjunto de niñas y adolescentes lamen una paleta que tiene adentro figuras de soldados de guerra. Este video fue recientemente incluido en la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (Brooklyn Museum, 2018). El video registra en un tipo de *loop* voces y acciones repetidas por un grupo de niñas que lamen helados al mismo tiempo que repiten obsesivamente la oración católica de la virgen María. A medida que los helados se van derritiendo por efecto de las lenguas que lamen y se tiñen de colorante, se van descubriendo dentro de ellos los cuerpos de soldados de plástico. Lo sensual y lo lúdico deviene en una acción violenta y mordaz sobre los discursos que se propagan en dictadura y los actores que se encargan de esa propagación.

1989, se extingue la cooperación

El interés y vigencia del «tema chileno» en ambas Alemania hasta 1989, a propósito del realce épico de la Unidad Popular y el terror ante el

régimen de Pinochet, genera un ambiente progresista donde la solidaridad es un motor que articula una trama cooperativa y transnacional compleja compuesta por instituciones, comités y organizaciones sociales. Esta trama organizacional —semejante en otros países europeos—, aseguró el contacto y la mediación cultural permanente entre Chile y ambas Alemanias, estructura sofisticada de política exterior que se extingue completamente a partir de la caída del muro de Berlín. Esto influye en los dineros internacionales invertidos en la producción artística de Chile que comienzan a mermar a partir de este año: los comités e impuestos de solidaridad se extinguen, las organizaciones sociales pierden su peso político, en Chile los encuentros que propicia el Festival de video-arte franco-chileno promovidos por la política exterior de Francia se realizan hasta 1994.

Carmen Trocker, albacea de la colección de Darío Quiñones, recuerda:

Al caer el muro, cambia la lógica. Darío debe abrir un café para vivir. Esto se enmarca en la revitalización del barrio de Prenzlauer Berg a partir de los proyectos de artistas independientes. Estos cafés funcionaron como lugares de encuentro de gente intelectual que quedó a la deriva. Darío se puso a trabajar con artistas jóvenes, siempre como curador independiente. Yo podría decir que con la división de Alemania, en la RDA los chilenos estaban muy bien, muy privilegiados, con seguridad y producción. La caída de muro implica también adaptarse a transformaciones muy profundas, a otras maneras de trabajar, de relacionarse social y políticamente.⁷

La caída del muro implica un cambio de folio. La solidaridad se acaba. En la Alemania reunificada el discurso globalizado y la política poscolonial constituyen un espacio discursivo al que era forzado entrar para poder existir.

MATERIAL CONSULTADO

Aravena, Claudia e Iván Pinto (2018).

Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017), Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Bierbaum, Thomas et al. (1989).

Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989, Berlín Occidental: nGbK.

Boisier, Cecilia (coord.) (1983).

Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil, Berlín Occidental: nGbK.

Brugnoni, Francisco, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún y Nelly Richard (1989).

Cirugía plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989, Berlín Occidental: nGbK. [plaqueta con los textos chilenos de la exposición en castellano]

Giunta, Andrea (2014).

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?, Buenos Aires: Fundación arteBA.

Gómez Moya, Cristián y Miguel Valderrama (2019).

Inventario. Hegemonía y visualidad (1987/2017), Santiago: Palinodia Libros.

Mosquera, Gerardo (2000).

«Goodbye identidad, Welcome diferencia: Del arte latinoamericano al arte desde América Latina», en *Arte contemporáneo del Ecuador*, Quito: Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, CEAC.

Olhagaray LL., Néstor (2014).

Sobre video & artes mediales, Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Rogoff, Irit (2006).

«Smuggling: An Embodied Criticality». Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>

Spivak, Gayatri (2012).

«Gayatri Spivak on *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*», conversación con la autora, Harvard University Press. <https://www.youtube.com/watch?v=YBzCwzvudv0&index=3&list=PLg8swr-9kEY8an557rrHtvmdXrNnzPff> recuperado 24 de septiembre 2018.

NOTAS

- ¹ Agradezco la colaboración de Carmen Trocker, Hernán Meschi y Matthias Reichelt para la realización de esta investigación.
- ² En el contexto de la exposición se imprime el catálogo en alemán y una plaqueta con la misma portada que incluye la traducción al castellano únicamente de los textos de autores chilenos: Francisco Brugnoli, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún y Nelly Richard.
- ³ Se trata de la imagen intervenida de uno de los afiches publicitarios de la película *La novia de Frankenstein* (1935) que muestra al actor británico Boris Karloff personificado. Ninguno de los entrevistados pudo comentarme respecto del uso de esta imagen.
- ⁴ El VHS se encuentra hoy aparentemente desaparecido. Las demás personas entrevistadas no mencionan este video.
- ⁵ En mayo de 1987 Oyarzún, Muñoz y Mellado publican en el catálogo de la exposición *Hegemonía y visualidad. Pintura, dibujo video, instalaciones* (Visuala Galería, con patrocinio de UNESCO), que incluye obras de algunos de los artistas convocados en *Cirugía plástica*.
- ⁶ Este texto no se incluye en la plaqueta con las traducciones al castellano, que se restringe a los autores chilenos.
- ⁷ Transcripción de conversación con Carmen Trocker en Santiago de Chile, marzo 2019.

Paulina E. Varas (Viña del Mar, 1975) es investigadora y académica en el Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello. Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Es miembro desde el 2007 de la Red Conceptualismo del Sur. Ha publicado como autora o coautora los libros *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (Metales Pesados, 2011), *275 días. Sitio, tiempo, contexto y afecciones específicas* (MOP, 2011), *Luz Donoso, el arte y la acción en el presente* (Ocho Libros, 2019) y *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común* (Ocho Libros, 2019). A su cuidado han estado las curatorías de artistas como Cecilia Vicuña (2014 y 2017), Luz Donoso (2011), Ingrid Wildi Merino (2017), Guillermo Deisler (2009-2011), entre otros. Ha sido cocuradora de la exposición «Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina» en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016).

REACTIVANDO / RECLAMANDO

PRÁCTICAS DE ARTE
Y ACTIVISMO EN CHILE

PAULINA E. VARAS

Hace falta poder localizar los fantasmas que circulan, esas fuerzas extrañas que habitan los lugares de las reuniones, nuestro lenguaje, nuestras costumbres colectivas. Y darles con respeto y reconocimiento el lugar preciso que les corresponde, entre esos libros importantes para nosotros: los libros de historia y las recetas de cocina. Una vez colocados allí, los abriremos, los consultaremos, los contaremos y, sobre todo, los actualizaremos y los transformaremos, dependiendo de nuestros problemas actuales.

Vercauteren, Crabbé y Müller,

Micropolíticas de los grupos.

Las formas de implicación de artistas y productores culturales con su contexto socio-político mediante respuestas y acciones concretas tiene una serie de expresiones a lo largo del tiempo y en diferentes lugares. Ese territorio que se compone de expresiones móviles, que muchas veces desdibujan lo que el arte es para proponer lo que el arte *puede* transformándose en otra cosa, en algo más que una discusión puramente estética, al pensarse atravesado por aquello que sucede en una coyuntura específica, creando vínculos que muchas veces están en otro lugar que el del arte y sus instituciones, para relacionarse con legados estético-políticos que podemos reconocer presentes por ejemplo en las vanguardias históricas.

Este ensayo pretende abordar algunos casos de estudio en Chile para debatir las relaciones de arte y activismo y ser fuente de análisis para las experiencias presentes, de modo de contribuir a aquella «cultura de los antecedentes»¹ tan importante para los grupos, las prácticas colectivas o las iniciativas que se sitúan en lo común.²

Al pensar en prácticas de arte y activismo, algunas herramientas de análisis provenientes de la historia del arte canónica no son muy útiles. En estas prácticas no se trata únicamente de objetos materiales; hay experiencias de por medio, hay procesos, sobre todo, e incluso muchos están inacabados, sin una clausura clara, pues siguen vivos, pulsando en otros lugares distintos de donde fueron pensados inicialmente o

situándose como legados críticos para luchas del presente. Por esta razón utilizaré las nociones de reactivar y reclamar, porque los modos de hacer de estas prácticas, aunque situadas como acontecimientos fechados en un momento específico, resisten el paso del tiempo y aparecen casi «por arte de magia» dialogando libremente en el presente.

Para explicarlo, tomaré algunas ideas que la filósofa francesa Isabelle Stengers expone en su texto titulado *Reclaiming animism*, que en castellano puede traducirse como «reactivando» o «reclamando el animismo». El ensayo fue escrito para discutir la primacía del pensamiento cartesiano y la construcción de verdades absolutas en este mundo que vivimos. En dicho artículo Stengers señala que:

Reactivar comienza por el conocimiento del poder que ese medio tiene que contaminar, un poder que no se deja avalar ni un poco por la idea de la triste relatividad de todas las verdades [...] reactivar significa reactivar aquello de lo que fuimos separadas, pero no en el sentido de que podamos simplemente recuperarlo. Recuperar significa recuperar a partir de la propia separación, regenerando lo que la separación en sí envenenó. Así, la necesidad de luchar y la necesidad de curar, de modo de evitar que nos asimilemos a aquellos contra los cuales tenemos que luchar, tornándose irremediabilmente aliadas. Deben regenerarse los medios envenenados, así como muchas de nuestras palabras —como animismo y magia. (Stengers 2019)

La autora explica que se vio motivada para utilizar la noción de «reclaiming» a partir de brujas neopaganas y activistas de Estados Unidos pero sobre todo del trabajo de la bruja neopagana Starhawk.³ Reactivar el pasado no se trata de resucitarlo como era, de soñar en volver realidad una tradición «verdadera» o «auténtica». El verbo *to reclaim*, utilizado por Isabelle Stengers en su texto, es bastante polisémico, como señala su traductor al portugués: «puede traducirse como "reivindicar", "recuperar", "reformular", "regenerar", "reafirmar"» (Stengers 2019, p. 8). Stengers explica en otro texto que *reclaiming* es una aventura empírica y pragmática, porque no significa retomar lo que fue confiscado,

sino aprender lo que es necesario para habitar nuevamente lo que fue destruido. Por esta razón *reclaiming* está asociado con «curar», «reapropiar», «aprender/enseñar de nuevo», «luchar», «volverse capaz de restaurar la vida donde ella se encuentra envenenada». Se trata de un potencial terapéutico y político abarcado en esta propuesta. En este sentido, el traductor advierte que «la historia del término *reclaiming* pasa por la unión entre magia y espiritualidad y transformación social y política, y reactivar no es un juego nostálgico de repetición del pasado, sino que son prácticas y acciones situadas, norteadas por el empirismo y el pragmatismo» (Stengers 2019, p. 8). Es decir, la experiencia y sus efectos prácticos. Entonces, reactivar experiencias de arte y activismo tiene este efecto mágico en el cual esas experiencias logran en muchos casos entrelazarse con situaciones del presente, pueden dialogar en la actualidad sin necesidad de estar activas hoy. Hay algunas experiencias que siguen vivas, incluso después de desaparecer sus creadores. Es por esta razón que reclamar o reactivar es sin duda útil para referirnos a algunas prácticas artísticas que se vinculan con procesos sociopolíticos emancipadores de la experiencia.

Arte y activismo como multiplicidad

En el año 2012 se realizó la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* como un hito que decantaba una serie de investigaciones y experiencias precedentes de investigadores, artistas y activistas de la Red Conceptualismos del Sur (RedCsur)⁴ y personas invitadas para dicha ocasión. El título de la muestra comprendía referentes críticos sobre las construcciones de los relatos sobre la memoria y las prácticas creativas en ese periodo. El enunciado «perder la forma humana» estaba extraído de una canción del músico argentino Indio Solari y a través de él se resignificaba el concepto del antropólogo peruano Carlos Castaneda que se enfocaba en la disolución del yo individual. En la exposición, esta imagen estaba pensada, por un lado, en alusión a la masacre de los cuerpos y al exterminio ejercido por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas; y en otro giro, remitía a las metamorfosis de los cuerpos junto a las experiencias de libertad que ocurrieron en los años ochenta en América Latina. La imagen «sísmica» en esta muestra aludía

a un ejercicio reflexivo ante múltiples temporalidades y territorios, un registro inestable y ondulante entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación, a su vez vinculado con los estudios de Georges Didi-Huberman sobre el historiador Aby Warburg, así como con la conceptualización de Jacques Derrida sobre los «acontecimientos sísmicos» en su libro *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional* (Amigo 2012, pp. 11-15).

Un capítulo del catálogo de dicha muestra propone un decálogo para abordar algunas cuestiones vitales a la hora de pensar en el activismo artístico. En este escrito, los autores plantean que los activismos artísticos son modos de producción de formas estéticas que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que fue tan importante para el pensamiento de la modernidad europea. El activismo artístico tensiona su relación con la institución artística ya que las prácticas definen una cartografía propia de intervención. Estas prácticas se sitúan extramuros de la institucionalidad del arte o en límites muy claros: declaran romper con la autonomía del arte, reivindican su propia socialización como práctica y la abolición de la distancia sujeto-objeto. Al respecto, «poner el cuerpo» será de una significación muy particular, como veremos en los casos más adelante.

La exposición *Perder la forma humana* recogió el vínculo de las prácticas artísticas de algunos países de América Latina con su contexto, expandiendo el análisis desde el fenómeno artístico hacia posibilidades estético-políticas. Para una de las curadoras de la histórica exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Rachel Weiss, este proyecto sobre los años ochenta incluso se transformó en un episodio que viene a responder contemporáneamente algunas preguntas respecto de la propuesta elaborada casi quince años antes por aquella exposición:

El título hace referencia al hecho de que el recurso del cuerpo era un soporte artístico y político principal. Comenzaron con el golpe de 1973 contra Allende en Chile, que inauguró una era de política genocida que llegó a todo el continente y dio un brutal cierre a una época de esperanzas y expectativas revolucionarias. El punto final

fue con el levantamiento zapatista de 1994, que marcó la apertura de una nueva era de movilizaciones y activismos a nivel global. Una vez más, se trataba de historias que habían sido suprimidas o mal distorsionadas con el tiempo: es significativo que muchos de los investigadores en el equipo eran en realidad los hijos de personas que habían vivido de primera mano la realidad de ese periodo brutal que estaban recuperando. (Weiss 2015, s/n)

Una de las apuestas de la exposición radicaba en pensar cómo algunos artistas, grupos y productores culturales en general idearon nuevas formas de hacer política a partir del contexto que estaba patrocinado por la violencia institucional en diversos ámbitos de América Latina. Según Weiss, esta exposición mantenía unos objetivos que

no estaban unidos de manera exclusiva a la idea del arte, de tal manera que no todo lo que había en la exposición tenía que ser defendible en esos términos. Ellos [los investigadores] estaban más interesados en las experiencias que esas sociedades habían tenido, y cómo la gente había respondido. El arte era importante para ellos como una forma en que las personas se defendieron, pero no era la única manera que les interesaba, y de ahí su inclusión de máscaras rituales paraguayas arete guasu, las cuales han sido actualizadas continuamente durante siglos por los indios guaraníes para recrear varias depredaciones desde la conquista, que la tribu ha soportado resistiendo y sobreviviendo. (Weiss 2015, s/n)

Esta cuota de diferencia, cuyos límites exceden las relaciones con los objetos artísticos, permitió responder a aquellos anhelos de hacer parte a las historias locales que provocan la emergencia de un tipo de práctica diferenciada en estos conceptualismos. La pregunta que cabe aquí entonces es hasta dónde se excede ese límite. Sin duda que la reflexión grupal de integrantes de la RedCsur final puede dar luces sobre estas cuestiones:

Lo bueno es que logramos algo inédito o muy raro: volcar una investigación colectiva en curso en una curaduría. Es realmente sorprendente la cantidad de casos y materiales que el proyecto exhuma y hace visibles por primera vez. Además de las relaciones y afinidades que se evidenciaron entre distintos contextos y episodios, y que nunca antes se habían contrastado. Lo malo es que fue en definitiva una investigación «aplicada», es decir orientada estrictamente a producir una exposición. Fue un forzamiento que, pese a las dificultades, posibilitó llegar a un gran resultado, que hizo emerger un panorama muy valioso. Nos queda claro que el trabajo que hemos iniciado es urgente, importantísimo en términos locales, y que pocos lo están haciendo.⁵

Poder desbordar y deshacer el camino para comprender las dinámicas que lo hicieron posible ha sido uno de los objetivos de este estudio. Un elemento que destaca Weiss sobre ellos es la posibilidad de que algunos conceptualismos fueran un arte profundamente político a partir de reconocer que algunas «obras políticamente problemáticas se podían distribuir con más seguridad si no dejaban un residuo físico, y las obras de arte hechas de ideas no exigían ni dinero para ser producidas ni permiso para ser exportadas, y así pues nos podían eximir, al menos hasta cierto punto, de ser reguladas por sistemas económicos y burocráticos» (Weiss 2007, p. 154). Estas presencias diferidas de la obra, los artistas y los circuitos alternativos van a refundar un camino reflexivo que complejiza este territorio.

Artistas, resistencia y democracia perdida

Durante los meses posteriores al golpe militar chileno de septiembre de 1973, a causa de la situación de extrema violencia que se vivía en el país, se organizaron internacionalmente una gran cantidad de acciones pensadas en clave de solidaridad con la resistencia chilena. El estado de sitio, la prohibición de tránsito en el espacio público, la censura, la desaparición de personas, los episodios de violencia cotidiana, la persecución a los partidos políticos de la izquierda, la salida

de personas en asilo político buscando resguardar su vida y la de sus familiares, daban noticia al exterior y generaron reacciones desde múltiples países y agentes.

En el ámbito cultural, fueron múltiples los hechos que iban encrudeciendo el panorama. La muerte del poeta Pablo Neruda, el asesinato del cantante Víctor Jara, el exilio de artistas de izquierda perseguidos por la dictadura, la desaparición de productores culturales cuyo paradero se ignoraba. Durante los últimos meses de 1973 y antes de cumplirse un año del golpe, Chile como utopía se transformaba en un escenario del horror frente a las democracias internacionales.

En Inglaterra se manifestó un episodio de solidaridad que integró a múltiples actores sociales y que fue activado por un grupo de artistas entre los que se encontraba la chilena Cecilia Vicuña. En septiembre de 1973 el Partido Conservador gobernaba el Reino Unido, pero a principios de 1974 el Partido Laborista⁶ llegó al poder, cuestión que modificó la recepción política de las acciones hacia la situación represiva en Chile. El embajador en el Reino Unido durante el gobierno de Allende fue Álvaro Bunster, que asumió en marzo de 1971. Una figura clave del Partido Laborista fue Judith Hart, miembro de la Cámara de los Comunes, que había visitado Chile en agosto de 1971, entrevistándose con el presidente Allende. Hart incluso publicó un artículo en *The Sunday Times* en octubre de 1971, destacando el proceso chileno y su vía democrática al socialismo. Luego de las noticias del golpe militar en Chile se conformaron en el Reino Unido una serie de «comités de solidaridad con el pueblo chileno» donde los trabajadores británicos tuvieron un rol determinante.⁷ Fueron tres mil los chilenos que llegaron exiliados y que fueron acogidos por programas como el Joint Working Group for Chilean Refugees (JWG) y el programa de becas del World University Service, United Kingdom (WUS UK). Una de las campañas de solidaridad en el Reino Unido fue la Chile Solidarity Campaign (CSC), de importancia fundamental a nivel político.⁸

La CSC fue creada en 1973 sobre el Movimiento de Libertad Colonial (Movement for Colonial Freedom) que había realizado movimientos de solidaridad contra el Apartheid y la guerra de Vietnam. El primer secretario de la CSC fue Steve Hart, hijo de Judith Hart, y Mike Gatehouse fue

el secretario ejecutivo. También participaba, entre otros, el economista chileno Juan Rada, quien recuerda:

Nosotros íbamos a hacer presentaciones a los sindicatos con Carlos Fortín y Álvaro Bunster. Íbamos a Liverpool, Manchester, etc., y hacíamos presentaciones en los sindicatos, ellos nos invitaban, así como también algunas iglesias. Nos llamaban a veces miembros del parlamento para que visitáramos algunos sindicatos en lugares específicos.⁹

Cecilia Vicuña, como colaboradora y convocada por el CSC, también fue parte de esas presentaciones que se hacían en sindicatos y otros sitios, como por ejemplo en escuelas de arte. El CSC contaba con comités locales en diversas ciudades británicas, donde se articulaban intensamente con los sindicatos, quienes a su vez los apoyaban en sus acciones. Uno de los objetivos principales de la CSC era boicotear a Pinochet y también ayudar a los exiliados chilenos. Como recuerda Rada, muchos chilenos pudieron entrar a las universidades inglesas gracias a los programas de becas durante los años setenta. Mike Gatehouse plantea en un testimonio que:

Lo que tenía más significado era que el gobierno británico tuviera actitudes y gestiones que no favorecieran a la Junta y, en lo posible, favorecieran a la democracia, y eso valía mucho más que cualquier ropa o armamento y podía tener un significado mucho más importante, y para eso había que operar de una forma política dentro del campo político británico. (Bayle 2010, p. 196)

Mike Gatehouse explica también que el CSC no tenía interés en concentrarse en un solo partido de la izquierda, sino que la idea era colaborar y tener relación con todos los partidos.¹⁰ Este enfoque es importante para comprender la posición de Cecilia Vicuña en Artists for Democracy y la imposibilidad de la continuidad de otras acciones futuras del grupo fundador. La idea de solidaridad era múltiple. No se daba de una forma exacta y única, sino que se trataba de variadas maneras de secundar, de experiencias disímiles, uniones temporales que convocaban acciones

específicas de adhesión, solidaridades en plural que implicaban de por sí consensos y disensos entre las agrupaciones de apoyo.

En entrevista con la autora, Vicuña recuerda diferentes situaciones que vivió en Londres antes y después de su experiencia con AFD y cómo se prepararon las distintas acciones que este grupo desarrolló en sus inicios. A partir del encuentro en Londres con David Medalla y Guy Brett se conforma la nueva organización que se llamó AFD, dedicada a «apoyar las luchas del Tercer Mundo» y cuyo primer proyecto sería el apoyo a Chile, momento en el cual John Dugger diseñó el logotipo de la asociación. La primera reunión de AFD fue el 6 de mayo de 1974 en casa de Medalla y Dugger. La artista recuerda: «Estaban presentes ellos dos, Guy Brett, yo, y dos estudiantes: Hugh Cave y Stephen Pusey. Luego el grupo empezó a crecer».¹¹

El primer proyecto de AFD fue una muestra colectiva en Arts Meeting Place, un espacio de arte alternativo en Covent Garden. Era «una especie de cuadrado subterráneo, ahí se hacían reuniones y exhibiciones de "vanguardia". Carolee Schneemann¹² mostró justo antes que nosotros».¹³ La exhibición incluyó obras de Medalla, Dugger, June Terra (artista filipino) y Vicuña. El espacio fue dividido en cuatro partes. Dugger expuso algunos de sus «Banners (Estandartes)», Medalla recreó una obra anterior donde cubría a una persona con arcilla, Terra expuso fotografías y unas telas relacionadas con Filipinas y Vicuña presentó una obra llamada «Journal of Objects for the Chilean Resistance». La artista recuerda que Brett escribió un artículo en el *London Times* donde mencionó solo las obras de Medalla y Dugger.

AFD fue creciendo en términos de adherentes, quienes se reunían en el espacio de la revista *Studio International*, donde Vicuña recuerda que se juntaba mucha gente, hasta incluso trescientas personas en algunas ocasiones. Claro que el nivel de compromiso iba modificándose; la mayoría de los asistentes a las reuniones eran curiosos, personas que querían enterarse superficialmente de qué cuestiones se estaban gestando, pero sin involucrarse demasiado al momento de desarrollar y programar las actividades. Los asistentes provenían de distintos sitios; habían «africanos, checos, latinos, galeses, escoceses, entre otros. Los que más se implicaban en la planificación de las actividades eran no



más de diez personas»,¹⁴ el grupo base de la asociación y algunos estudiantes interesados y con energía para invertir en las actividades que luego desarrollarían.

La idea de apoyar el movimiento de resistencia desde el extranjero hacia Chile tiene un momento de visibilidad cuando Dugger sugiere organizar un Festival de las Artes para la Democracia en Chile. El grupo escribió una carta pidiendo a los artistas del mundo donar obras —que posteriormente se subastarían— para una exposición programada para octubre de 1974 en Londres. La carta trataba de sensibilizar a diversos artistas sobre las condiciones en que Chile estaba en el momento, pero también especificando que el proceso cultural que el país había vivido mediante el apoyo a la producción cultural durante el gobierno de la Unidad Popular mantenía un importante precedente para invocar aquel «laboratorio de la invención».

Artists for Democracy, Rally en Trafalgar Square, septiembre de 1974. Gentileza de la artista Cecilia Vicuña.

El 15 de septiembre de 1974 se realizó una manifestación masiva en Trafalgar Square. John Dugger, en colaboración con Cecilia Vicuña, diseñó y creó a mano una bandera que contenía diseños relativos a oficios del campo y la ciudad en Chile como pieza central del escenario de la manifestación.

En el Royal College of Art de Londres se desarrolló el Festival de las Artes para la Democracia en Chile, sin un curador: fue montado por voluntarios de la AFD. Vicuña señala que contaron con la colaboración del artista chileno Roberto Matta, quien voló desde Italia, donde residía en ese momento, y pintó un gran mural de papel. Además participaron otros artistas con envíos desde diferentes partes del mundo como Julio Cortázar, Christo, Sol Lewitt y Edgardo Vigo, entre otros. Vicuña señala que «Ariel Dorfman, que ahora estaba en el exilio, vino de Roma para pronunciar el discurso de apertura. Una carta de los artistas encarcelados en Chile fue leída en la gran reunión».¹⁵

En septiembre de 1974 se cumplió un año del golpe de Estado en Chile. Cecilia Vicuña se encontraba en Londres con una beca de estudios, realizando muchas actividades como parte de su trabajo de arte y poesía. La artista había continuado sus actividades poéticas y artísticas que desarrollaba intensamente en Chile¹⁶ antes de su viaje a Londres.

John Dugger escribe en octubre de 1976, en un documento mecanografiado entregado a Cecilia Vicuña y titulado «Notas sobre el gran estandarte Chile Vencerá (perfiles y análisis)»:

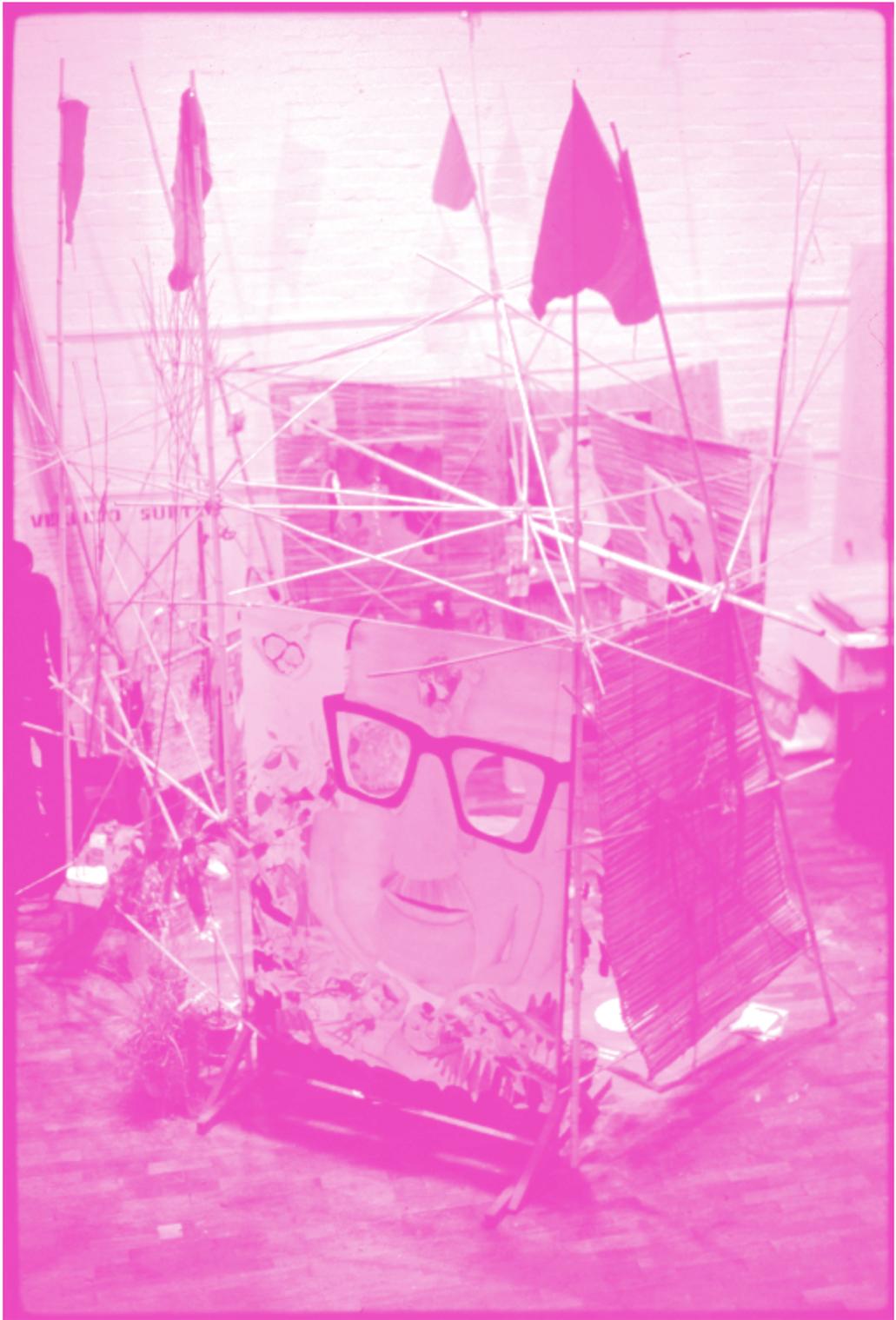
Este estandarte fue concebido como una obra de arte de participación masiva que funciona en el movimiento internacional de solidaridad con el pueblo chileno. La forma del estandarte se utiliza en este caso de una manera didáctica para ilustrar en la medida de lo posible los diversos sectores de trabajadores en sus muchas maneras para hacer un movimiento unificado. Se trata de una obra de arte antifascista.

Todas las figuras del estandarte fueron dibujadas a partir de los relatos que Vicuña comentaba a Dugger,¹⁷ en su casa-taller okupa, sobre Chile y la revolución cultural y política de la Unidad Popular, y fue realizado en varios pasos que implicaban la utilización de diapositivas proyectadas en la tela para dibujar las figuras a gran escala, luego el recorte de la tela y definición de las plantillas, la transferencia de las figuras a la gran lona. La noche del 11 de septiembre de 1974 el estandarte fue cortado en las veinte cintas que lo componen.

La manifestación masiva realizada en Trafalgar Square el 15 de septiembre de 1974 fue organizada por distintos agentes políticos y culturales tanto ingleses como chilenos. El pódium donde hablaron representantes políticos estaba coronado por el estandarte que había realizado Dugger, así como por una gran fotografía con un retrato de Allende. Entre quienes hablaron ese día, Hortensia Bussi¹⁸ agradeció a los obreros de la Rolls Royce de la ciudad escocesa de East Kilbride por realizar un boicot a Pinochet en marzo de 1974 y negarse a reparar los motores de los aviones Hawker Hunter chilenos que habían bombardeado La Moneda en 1973.¹⁹

La exposición en el Royal College of Art en octubre de 1974 organizada por el grupo Artist For Democracy (Vicuña, Dugger, Medalla y Brett) fue sin duda el momento clave de acción crítica que, según relata Vicuña, «fue realizado a pulso y desde la cabina de teléfono de la calle».²⁰ Todo fue sostenido desde la convocatoria internacional que se realizó

Cecilia Vicuña,
Ruca. Instalación
con pinturas
y objetos en
el Festival por
Chile en el Royal
College of Art de
Londres, Gentileza
de la artista.





La artista Luz Donoso junto a su obra «Huincha sin fin», 1980. Gentileza de Jenny Holmgren y Archivo Luz Donoso.

a diversos artistas relevantes del momento y a todos los que quisieran colaborar. Se recibieron más de trescientas obras donadas para las campañas de resistencia y solidaridad con Chile. Se recibieron muchas cartas de apoyo de personalidades del campo cultural y el festival mismo fue una serie de actividades (danza, música, poesía, cine) que se planearon para incidir y colaborar con las distintas organizaciones de boicot en contra de Pinochet. La idea original era que el dinero que se recolectaría con el remate de las obras donadas fuera enviado al conjunto de movimientos antifascistas de Chile. Pero las diferencias entre los miembros de AFD —como señalan Vicuña²¹ y Dugger—, en concreto de David Medalla, quien quiso entregar el dinero exclusivamente al MIR,²² desató conflictos internos que dejaron imborrables marcas en la relación de los miembros del grupo. Distintas razones impidieron que esta actividad tuviera un buen final. Vicuña ha señalado que debido a una serie de conflictos internos, acusaciones y presiones, muchas de las actividades paralelas nunca se desarrollaron. A partir de ese momento, AFD comenzó a desmoronarse.

Resistencias como posibilidad de sobrevivida

La artista chilena Luz Donoso realizó desde fines de los setenta una serie de obras llamada «Huincha sin fin». La «Huincha» está fechada por primera vez en 1979 según recuerda el artista Hernán Parada, pero seguramente tiene que ver con una reflexión que venía de años antes, del vínculo de Luz con su militancia política, con los procesos revolucionarios, con los familiares de personas detenidas desaparecidas, pero sobre todo de su reflexión sobre los efectos de la violencia del golpe de Estado en 1973 y las formas de reproducción de la violencia en las sociedades modernas. Su reflexión excede una fecha concreta, es un ir y venir, un anticipo, una memoria, un entrelazamiento de tiempos que advierten los límites sensibles de nuestro encuentro con la alteridad.

Se trata de cintas de papel con una extensión que dependía de los hechos, de un ancho de unos 60 centímetros hasta un largo de 2 a 8 metros, donde la artista iba adhiriendo una serie de materiales gráficos obtenidos de los informes de la Vicaría de la Solidaridad sobre la desaparición forzada de personas, informes de las agrupaciones de

familiares de detenidos desaparecidos y material de prensa oficial o contraoficial, además de panfletos recogidos en diversas manifestaciones antidictatoriales. También adhería una serie de registros de acciones precedentes o que se transformarían en material gráfico de futuras piezas. La «Huincha sin fin» tenía inscrita la siguiente consigna: «Hasta que... nos digan dónde están», una manera de insistir sobre la aparición con vida de las personas detenidas por la dictadura, forma de insistir sobre el gesto disruptor, temporalidad fallida e inalcanzable, que expone las heridas del pasado en el presente. Esta pieza se entiende como no concluida mientras no se sepa la situación de estas personas, sentido que evoca otras obras de Luz Donoso y también los diálogos con Hernán Parada y su «Obrabierta». Se trataba de artistas que estaban entrelazados por la urgencia de la vida. Como recuerda Hernán:

La «huincha sin fin» fue un trabajo que salió del intento de Luz de mostrar todo en un mismo lugar/ espacio. Sí, yo recuerdo que ella deseaba sintetizar en esta «huincha sin fin» todo aquello que pasaba por sus ojos y que consideraba relevante de mostrar a otros. Además, con la intencionalidad de ir más allá y tratar de educar y cambiar al observante de este medio expresivo. Además, la huincha misma era la obra que golpeaba alterada la normalidad del entorno, llamándote a una especie de despertar. Ella me decía: «Imagínate, Parada, esta huincha desenrollada en una escalera, como la que hay en el Centro Cultural Mapocho, bajando por medio de los transeúntes, yendo desde un muro en la galería y siguiendo por el pasillo y luego bajando por la escalera para salir a la entrada misma. Sí, Parada, eso es lo que quiero, subvertir el entorno y a la gente». (Parada 2011, p. 10)

Varias versiones de la «Huincha» fueron expuestas en diversas exposiciones en Chile y el extranjero. Pero no solamente en el sentido de «obra de arte» museable o en contextos del arte,²⁵ porque también estuvo presente, y tal vez más insistentemente, en espacios de denuncia, en lugares donde se manifestaban familiares de detenidos

desaparecidos, en organizaciones de derechos humanos y en la calle misma, emergiendo cuando era posible desenrollarse. Nunca lo hacía de la misma manera; aparecía vitalizada por el acontecimiento que la hacía desplegarse. Existen variadas versiones y tamaños, determinados por la situación y coyunturas donde iba a ser exhibida. Se trata de la economía del gesto táctico: desenrollarse, aparecer, hacer emerger su sentido, con fugacidad, enrollarse, ser guardada y seguir. Esta «Huincha» pretende ser archivo, pretensión libertaria, puesto que se resiste a las normas estatales; no cree en un régimen único, la huincha lo crea y multiplica. No hay ley posible. Los acontecimientos sociales van determinando la extensión de la «Huincha sin fin» hasta el día de hoy. Esta obra no es un relato finito, se extiende ondulante y expresa esta finitud como una condición de la vida, como una posibilidad de agenciar sentido en aquella incompletitud. La «Huincha» es ante todo puro *deseo de vida*.

Para la «Obrabierta», el artista Hernán Parada trabajó con la fotografía de su hermano Alejandro Parada, desaparecido desde 1974 por los organismos represivos de la dictadura. La acción de Hernán con una máscara elaborada con la fotografía de su hermano fue realizada en muchos lugares de Santiago, como la Estación Central, la universidad donde estudiaba y los Tribunales de Justicia. Como recuerda Luz:

Con esa máscara él hizo un discurso como si fuera Alejandro Parada, esto lo realizó en los Tribunales y en la Escuela Veterinaria frente a un profesor que se quedó paralizado en el pasillo; en la biblioteca, donde la encargada nos echó casi «a palos». A Hernán Parada el dolor le dio la lucidez para hacer una «Obrabierta» preciosa, nada que ver con Eco; «Obrabierta» va incluyendo lo que pasa con los detenidos desaparecidos, variaciones infinitas que se suman; un trabajo que no termina, que se mantiene en el tiempo, inconclusa hasta que él decida cerrarla, tal vez cuando encuentre a su hermano. (Muñoz 2002, p. 14)

La primera vez que presentó su propuesta fue en 1979 en una exposición colectiva en la galería CAL (Coordinadora Artística Latinoamericana), en Santiago de Chile. Su documentográfica «Obrabierta A» iba



acompañada de un letrero que señalaba lo siguiente: «Esta documentográfica debe entenderse como parte de una “Obrabierta” actualmente en ejecución»,²⁴ condición procesual en tanto la situación de vida de su hermano era indeterminada. Esta instalación estaba compuesta por un mueble de madera proveniente de su casa y que hacía referencia a la desaparición de su hermano, además de fotografías y cuadernos. Esta primera versión se llamó «Obrabierta A» en alusión a la letra inicial del nombre de su hermano Alejandro. Como él mismo señala:

En el caso de «Obrabierta A», realicé una documentográfica que se construyó a partir de documentos, cuadernos de estudio personales del sujeto A, más registros de A moviéndose en el tiempo (fotografías), más un mueble librero relacionado a la historia de A. Luego un ensamblaje de todos los elementos de una forma visualmente atrayente/interesante al público.²⁵

La idea era dar cuenta de la desaparición y organizar la información en esta documentográfica para seguir su avance temporal hasta

Hernán Parada,
«Obrabierta A»,
 visita Patio 29,
 Santiago de Chile,
 2 de mayo 1985.
 Gentileza del
 artista.

que terminase. «Todo elemento que sirviera para cerrar, apurar el cierre, el término de la incertidumbre servirá y será entonces una documentográfica».²⁶

Otro momento de esta acción fue cuando acudieron con Luz al Patio 29 del Cementerio General de Santiago a entregar flores a los NN que se había constatado eran cadáveres de personas desaparecidas por la dictadura. Como recuerda Hernán:

Luz me acompañó al Patio 29 en el Cementerio General a realizar una acción que consistía en ponerme una máscara con el rostro de mi hermano Alejandro Parada —detenido desaparecido— y depositar claveles y flores en las tumbas de personas NN enterradas allí. La idea era proponer cómo un detenido desaparecido rendía homenaje a los encontrados pero no identificados. (Parada 2011, p. 9)

Hernán termina su tesis de grado de Licenciado en Arte en 1980 y realiza su defensa en enero de 1981. En esa ocasión, bajo la tutela de la historiadora del arte Margarita Schultz, desarrolla las conceptualizaciones y fundamentos de su proyecto y lo titula «Obrabierta», donde analiza las diferencias con la propuesta del libro de Umberto Eco *Obrabierta*. Hernán también explica las formas de procedimiento para trabajar con hechos reales y darles una significación nueva en el presente, en constante modificación. En la medida en que su propuesta no era únicamente objetual o gráfica, aborda aquello que puede leerse acá como irrupciones o «acciones en el espacio público», si es que aún puede entenderse como tal el espacio que la dictadura aplanaba para la subjetividad expuesta en la calle. Lo público y lo privado iban tornándose cada vez más difusos, entonces, ¿por qué no exponer *allí mismo*, en la calle, la desaparición de su hermano? En el capítulo de su tesis *Obrabierta y el principio de extensión*, Hernán propone que «Obrabierta» puede entenderse en relación a las tendencias que presentaba Allan Kaprow en su libro *Assemblage, Environments and Happenings*, pues ellas se generaban en torno al individuo y el medio ambiente, y proponía que «Obrabierta» podía ser entendida como una de las consecuencias de la «evaluación/modificación del happening». En ese sentido, el artista pensará la noción de happening como

la expresión que «toma y utiliza al individuo como parte de sí [...] transforma al pasivo receptor [de una obra] en un activo participante; marca el comienzo/inicio de un nuevo modo de hacer arte (del objeto al proceso)» (Parada 1980, p. 8). Así pues, «Obrabierta» se relacionará con el happening, siendo este último el antecedente más parecido a ella, según propone el artista, y para tal efecto realizará un análisis de las cercanías y lejanías entre ambas prácticas. Esta posición frente a una tradición que venía desde fuera, del lenguaje internacional del arte, que es resignificada por el escenario local, desarmada, tornada en otra cosa, es lo que diferenciará su gesto crítico de muchos otros artistas contemporáneos suyos que no sabían cómo acceder a esa realidad desde una propuesta diferenciada.

Había implícita allí una forma de coexistencia, formas de relación que se sostienen y cuidan mutuamente, formas de colaboración que hacían sentido a cada uno. Quiero decir con esto que acá observo una forma de implicarse con el trabajo del otro, desde una clara sensación de pertenencia a un lenguaje común, para lo cual no era necesario llamarse colectivo, sino que más bien bastaba con ensayar formas de colaboración donde todos los roles podían transformarse y con ello difuminarse las autorías. En tanto, el grupo apelaba también a la presencia de quienes permanecían desaparecidos por la dictadura. Hernán recuerda:

Con Luz y Víctor Hugo Codocedo fuimos a los Tribunales de Justicia por ayuda para terminar con la situación de incertidumbre de los detenidos desaparecidos y pedir justicia. Nuevamente yo estaba usando una máscara con el rostro de mi hermano desaparecido. La idea era que un desaparecido pedía por personas como él mismo. Ese mismo día fuimos a la Escuela de Medicina Veterinaria, donde estuvo estudiando mi hermano. Y usando la «máscara Alejandro» conversé con estudiantes, pidiéndoles ayuda para salir de esta incertidumbre en que me encontraba. Víctor Hugo Codocedo fotografiaba y Luz grababa con su grabadora. En la Estación Central hicimos una visita para reconocer un espacio público simbólico y Luz me tomó fotografías posando con otras

Hernán Parada,
«Obrabierta A»,
visita a Escuela
Veterinaria,
Universidad de
Chile, Santiago de
Chile, 31 de Julio
1984. Gentileza
del artista.



personas allí. Luego hubo varias presentaciones públicas en que yo recitaba un texto acerca de la incertidumbre en que me encontraba, en una galería del Centro Cultural Mapocho. Una última presentación fue grabada en casa de la videísta Gloria Camiruaga en 1986. (Parada 2011, p. 9)

La acción que realizaba Hernán le permitía establecer con las personas un encuentro donde el artista decía lo siguiente: «Hola, soy Alejandro Parada, mi hermano Hernán me prestó su cuerpo para venir a hablar contigo. Quiero saber si me puedes dar alguna información para saber dónde estoy, porque en estos momentos estoy desaparecido»²⁷, relato ante el cual muchos quedaban mudos; se producía entonces un diálogo vibrátil en la medida que el interlocutor, más que decir algo, solo podía *producir* algo en su interior, ser afectado por las sensaciones que le producía este acto, sentir algo por aquel suceso indeterminado, en tanto el desaparecido no podía aparecer sino a través de su hermano,

un cuerpo prestado que surgía como un corte de la realidad. En ese momento todo podía suceder, o nada. Las reacciones eran múltiples, pero casi siempre se producía el silencio de la palabra hablada.

En septiembre de 1983, Víctor Hugo Codoceo y Hernán Parada realizaron la exposición *Contingencia* en la Galería Sur de Santiago. En la postal de invitación hay una fotografía de Paz Errázuriz que retrata a un grupo de hombres frente a un muro en el que están escribiendo consignas. Para esta exposición se realizó un catálogo donde escribió Luz y también Diamela Eltit y Raúl Zurita. Respecto al trabajo de Hernán, Luz señala:

Hernán Parada es el único artista original que conozco. Después de él y su trabajo en alguna medida nada será igual en profundidad y extensión. Es el único mental y físicamente valiente que sin antecedentes ya resueltos ha dado un paso en el vacío. Para los que se sientan y para que él no se crea: es claro que son sus defectos los que sostienen estas cualidades únicas. (AA. VV 1983, p. 1)

Cuando Luz se refiere a originalidad, tiene que ver no solo con cuestiones formales de su trabajo de arte, sino que con aquello que le obsesiona, el vínculo con la realidad que se vivía. Para ella va a ser vital esa fuerza con que Hernán es capaz de situarse en la calle para reclamar por la desaparición de su hermano, elaborando una estrategia de representación tenue, impactante, como un choque. Un signo difícil de olvidar, con un nivel de eficacia muy potente, que puede ser extensible a otros casos; entonces se plantea como una propuesta de arte pensada desde la multiplicidad y apelando a diversas situaciones que exceden un solo sentido para volverse polisémica.

Estas experiencias donde el arte y el activismo se cruzan son ejemplos de formas de «poner el cuerpo», donde las maneras de implicarse, afectarse y relacionarse con el contexto son vitales para comprender los acontecimientos y para la creación de herramientas críticas con las que pensar y vivir el presente.

MATERIAL CONSULTADO

AA.VV. (1983).

Catálogo *Contingencia*. V. H. Codocedo y Hernán Parada, Santiago: Galería Sur.

Amigo, Roberto et al. (2012).

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Madrid: MNCARS.

Bayle, Paola Adriana (2010).

«La diáspora de una población calificada: el exilio académico chileno en el Reino Unido», tesis doctoral, Universidad Nacional de Cuyo.

Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta (2017).

Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, Los Angeles: Hammer Museum.

Kaprow, Allan (1966).

Assemblage, Environments and Happenings, Nueva York: H.N. Abrams.

Kelley, Bill Jr. y Rebecca Zamora (eds.) (2017).

Hablar y actuar. Arte, pedagogía y activismo en las Américas, Chicago: The University of Chicago Press.

Muñoz, Ernesto (2002).

Resituación de una obra, Santiago: autoedición, p. 14.

Parada, Hernán

— (2011). «Testimonio de una amistad latente: Una conversación con Hernán Parada», en Varas, Paulina, *Una acción de otro es una obra de la Luz Donoso*, Santiago: CEAC/UC.

— (1980). *Obrabierta*. Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Grabado, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2017).

Sociología de la imagen, Buenos Aires: Traficantes de sueños.

Stengers, Isabelle (2019).

Desbordes, N° 5 de la Red Conceptualismos del Sur, 2019. Versión original en inglés *Reclaiming Animism* (2017) disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>

Varas, Paulina

— (2012). «Documentográfica», en Amigo et. al (2012).

— (2014). «La memoria hablada: Cecilia Vicuña y Artists for Democracy», en *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*, Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos / Museo Nacional de Bellas Artes.

Vercauteren, David, Olivier «Mouss» Crabbé y Thierry Müller (2010).

Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas, Madrid: Traficantes de sueños.

Weiss, Rachel

— (2015). «Thinking Back on Global Conceptualism». *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. En http://post.at.moma.org/content_items/578-thinking-back-on-global-conceptualism, última visita, 27/10/2015.

— (2007). «Reescribir el arte conceptual». *Papers d'art* 93, pp. 151-155.

NOTAS

¹ La cultura de los antecedentes es vital para el trabajo colectivo o de grupos. En el libro sobre la micropolítica de los grupos, los autores se preguntan: «¿Qué ha podido suceder en nuestras colectividades para que los saberes que podrían haber constituido una cultura de los antecedentes estén tan poco presentes? ¿Qué pasaría si existiera a partir de ahora una atención a esos saberes que fabrican los éxitos, las invenciones y los fracasos de los grupos? ¿Y si el antepasado o el que convoca la memoria empezara a existir?» (Vercauteren et al. 2010, p. 18). Esta cultura de los antecedentes no es necesaria solo porque proporciona una serie de saberes, sino porque abre nuevos espacios; se podría configurar, como señalan los autores, «un deseo de fabricar un territorio donde se desplegarían y se cultivarían a la vez una sensibilidad a las mutaciones que lo recorren, una agilidad en la capacidad de “pensarnos” y un arte del bricolaje en nuestras formas de hacer» (ibíd., p. 18).

² Con estas iniciativas me refiero a prácticas que se inscriben en iniciativas comunitarias, de vínculo situado con comunidades o que crean comunidades al entrelazarse en una iniciativa colectiva, que están enraizadas en el territorio sin explotarlo o que combaten procesos de extractivismo material o epistemológico. Al respecto recomiendo revisar: Rivera Cusicanqui (2017) y Kelley et al. (2017).

³ Escritora y activista anarquista y autodenominada bruja. Es conocida como teórica del neopaganismo y del ecofeminismo.

⁴ La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Fue fundada hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores e investigadoras preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico

de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Ver: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>

⁵ Comunicación interna de la Red Conceptualismos del Sur.

⁶ El Partido Laborista es un partido político de centro-izquierda del Reino Unido que se origina en la reunión de sindicatos de trabajadores británicos a principios del siglo XX.

⁷ «Un órgano de coordinación entre los distintos comités de solidaridad fue la Conferencia Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, llevada a cabo en Helsinki entre el 29 y 30 de septiembre de 1973, con la presencia de Isabel Allende y Volodia Teitelboim» (Bayle 2010, p. 157).

⁸ También existió la Joint Working Group for Chilean Refugee (JWG) y el Chile Committee for Human Rights (CHCHR).

⁹ Entrevista de la autora con Juan Rada, octubre del 2013.

¹⁰ Entrevista de la autora con Mike Gatehouse, correo electrónico, noviembre del 2013.

¹¹ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, mayo del 2009.

¹² Carolee Schneemann fue una artista estadounidense cuyo trabajo se basaba en los discursos del cuerpo, la sexualidad y el género. La performance a la que se refiere Vicuña es «Up to and Including Her Limits», una de cuyas versiones fue presentada en el Arts Meeting Place en 1974.

¹³ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, mayo del 2009.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Me refiero por ejemplo a las acciones realizadas con la Tribu No, de la cual es la fundadora; también a su exposición en el Museo

Nacional de Bellas Artes, *Salón de Otoño*, en 1971. La artista además era coautora de un programa de televisión en Chile y ya había publicado su poesía internacionalmente. Asimismo, había realizado una serie de acciones poéticas con sus «objetos precarios» en las playas de Con Con que fueron reactivados en el contexto londinense en otras exposiciones.

¹⁷ Dugger había realizado anteriormente otros estandartes. Él aprendió a coser porque la artista Lygia Clark le enseñó mientras vivía en París años antes. Esta técnica estaba muy relacionada con los estandartes y banderas orientales que probablemente pudo ver y entender en su significado integral en el viaje que realizó con David Medalla en 1968-1969, con quien además formó en 1971 el Artist Liberation Front, que para ellos era un precedente de Artists for Democracy.

¹⁸ Hortensia Bussi ya había visitado Londres en noviembre de 1973 y había establecido contacto y reuniones con políticos laboristas.

¹⁹ «Para la Rolls Royce era complejo, pero la empresa calculó que no podía desafiar nuestra decisión, porque eran proveedores de la fuerza aérea británica y no podían arriesgarse a un paro. Así que acordamos que los motores chilenos quedarían a un lado y se continuaría con los demás trabajos», recuerda uno de los trabajadores, Bob Fulton, en una reciente entrevista en la BBC. También es importante mencionar la película *Nae pasaran* (2013) de Felipe Bustos, que relata en detalle este episodio de solidaridad con Chile.

²⁰ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, septiembre del 2013.

²¹ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, octubre del 2013.

²² El MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), organización política chilena que establecía resistencia —muchas veces armada— a la dictadura militar.

²³ La más reciente exposición de una de las «huinchas sin fin» fue parte de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*,

de las curadoras Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta en el Hammer Museum de Los Angeles, CA., entre septiembre y diciembre de 2017.

²⁴ Para la investigación de la Red Conceptualismos del Sur en la que participé entre 2010 y 2012 —en donde abordamos activismos artísticos, formas creativas de irrupción subterráneas y disidencia sexual, entre otros asuntos, en los años ochenta en América Latina—, propuse abordar la noción de «documentográfica» elaborada por Hernán como un término que permitía pensar las formas de compromiso del arte durante la dictadura militar desde un gesto radical, y con ello la inauguración de un nuevo lenguaje que pudiera mediante una gramática propia dar cuenta y testimoniar sobre las formas de opresión que se vivían en ese momento, entre las cuales el secuestro y desaparición de personas era uno de los actos más atroces y desde el que Hernán sitúa su trabajo de arte. Ver: Varas 2012.

²⁵ Conversación por email con la autora en abril de 2012.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Texto extraído de un casete de audio conservado en el Archivo Luz Donoso, y que fue parte de la exposición que presentamos con la investigadora Javiera Manzi como curadoras *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en América Latina en los años ochenta* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre marzo y junio de 2016. Dicha exposición fue una versión local y situada de la anterior experiencia en el Museo Reina Sofía de Madrid *Perder la forma humana...*

Camila Estrella (Santiago, 1976) es artista e investigadora, Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile y Doctora en Filosofía por la Universidad Paris 8. Ha participado en seminarios, diálogos y proyectos investigativos en la Universidad de Chile, impartiendo la docencia en el Departamento de Artes Visuales y en otras instituciones de educación superior. Ha participado en varias muestras en el Museo de Arte Contemporáneo, perteneciendo desde el año 2017 a su colección. Actualmente encabeza el proyecto Fondart en investigación «R.O.C.I. derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile».

CREACIÓN A DISTANCIA,
VIAJES, EXILIOS, RETORNOS

CAMILA ESTRELLA

El estado ideal para alguien que no quiere estar alienado, es ser un extranjero siempre. No acostumbrarse a nada.

Gonzalo Millán,
La poesía no es personal.

Preámbulo

Parece válido preguntarse qué habría sido de las creaciones que constituyen nuestro acervo cultural colectivo de los últimos setenta años si no se hubiesen producido ciertos encuentros o, más bien, qué sería de esa riqueza y diversidad (que vendría a ser nuestra manifestación de una vanguardia) sin los intercambios producidos dentro y fuera de Chile.

Encuentros que, evidentemente, pudieron darse gracias al movimiento, a la experiencia del viaje, a los visitantes y también a los expatriados, a los que hicieron muchas veces viajes de ida y vuelta, a los que nunca volvieron pero cuyas creaciones, en cambio, sí pudieron llegar hasta nosotros. Me pregunto qué habría sucedido con el arte chileno si es que no hubieran ocurrido estos y muchos otros intercambios, si no hubieran resistido las obras a todos los olvidos y a las violencias de años.

Porque las obras están aquí, permanecen latentes, tienen ese grado de inmortalidad debido a que son presente de manera prácticamente eterna; se pueden olvidar o guardar por un tiempo, pero reflotan, vuelven y siguen vivas. La creación es, en su magnitud, una forma de resistencia —como lo manifestó Gilles Deleuze—, una ventana para sortear la adversidad liberando al dolor, convirtiéndolo en una producción inédita, en una construcción positiva que emana de la oscuridad, del sufrir, de la dificultad. Paul Ricoeur, mientras estuvo detenido en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, trajo del alemán al francés las ideas de Husserl, usando las sangrías del mismo ejemplar que estaba usando, porque no tenía otro papel donde escribir. El empleo del tiempo en un lugar de detención, de exclusión, de destierro —o la simple condición de lejanía—, puede ser un mecanismo de supervivencia, pero deja de ser solamente eso en el momento en que nace una producción independiente, un cuerpo de obra que es capaz de sostenerse por sí mismo.

Muchas de las obras del arte chileno surgieron de esta manera en el extranjero, obras que pertenecieron a una escena internacional y que hoy forman parte de los anales de esa historia del arte que a menudo percibimos distante; sin embargo, los aportes y encuentros de los artistas chilenos en diversos países han sido mayores a lo que comúnmente se cree y nunca se insistirá lo suficiente al respecto.

De manera general, podemos indicar algunos nombres y experiencias: ¿qué habría pasado si las artistas Carmen Beuchat y Sylvia Palacios no hubieran emigrado a Nueva York en los años sesenta, si no hubieran formado parte de la primera compañía de danza de la relevante coreógrafa Trischa Brown, si no se hubieran nutrido de la escena artística neoyorquina, si no se hubieran relacionado con artistas como Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Gordon Matta-Clark?

Sylvia Palacios realizó en abril de 2018 una performance en la exposición de arte femenino internacional *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* en el Brooklyn Museum de Estados Unidos. Si sus obras son minimalistas en escena, sus collages, en cambio, son detallados y dan cuenta de una intimidad expresada con minuciosidad. Collages que combinan recortes, dibujo y gráfica delicadamente, construcciones que se han desarrollado por décadas y que han sido expuestas en ciertos períodos pero que permanecen mayormente desconocidas en Chile.

Mientras se exhibía *Radical Women* en Brooklyn, Carmen Beuchat homenajeaba a su amigo y maestro Robert Rauschenberg en Santiago de Chile, en el Museo Nacional de Bellas Artes, danzando el poema «Pastoral» de Raúl Zurita, recitado y deconstruido por él mismo. A más de treinta años de la visita y exhibición de Rauschenberg en Chile, a raíz del proyecto ROCI, este happening de Carmen, basado en la improvisación, quería, justamente, dialogar con las obras y prácticas que Rauschenberg utilizaba. En esa misma sala del Museo, Carmen había acompañado a Rauschenberg en calidad de traductora en un encuentro con estudiantes y artistas, al cual también había asistido Zurita. En ese entonces, 1985, Carmen vivía en Estados Unidos y visitaba Chile para trabajar en el proyecto de Rauschenberg, unos cuantos años antes de volver definitivamente al país en los años noventa.

Carmen utiliza en sus montajes coreográficos elementos volumétricos confeccionados con telas, simples y geométricos, que sin duda se relacionan con los aportes que hizo Rauschenberg a los montajes de Merce Cunningham, como en el caso de *Minutiae*, realizado en 1950.

¿Qué habría pasado si Gordon Matta-Clark no hubiera visitado Chile el año 1971? No existiría hoy en día la única intervención arquitectural de su autoría en una parte del Museo Nacional de Bellas Artes. ¿Qué habría pasado si su padre, Roberto Matta, se hubiera encontrado con él en ese lugar, donde previamente también había realizado obras *in situ* con los escombros de la remodelación de la sala subterránea que lleva su nombre, obras que pertenecen a la colección del Museo? Ambos pasos de padre e hijo se produjeron en el Museo que por entonces dirigía Nemesio Antúnez, igualmente relacionado con la escena neoyorquina en su calidad de agregado cultural en dicha ciudad (1965-1969).

¿Qué habría pasado si, anteriormente, Matta no se hubiera relacionado con el surrealismo ni con los movimientos más relevantes del arte de posguerra, si no hubiera emigrado de Chile, sin la posibilidad de haber tenido a ese hijo artista que desplegó una obra totalmente original, temprana y revolucionaria?

¿Qué habría pasado si en 1985 el cineasta francés Chris Marker no hubiera filmado la exposición retrospectiva de Roberto Matta en el Centro Pompidou en París (*Matta '85*)? Sin duda, no la habría podido incorporar en su instalación multimedia *Zapping Zone* en los años noventa. El film muestra a Roberto Matta visitando su propia y extensa exposición, transformándose en un autoguía histriónico. No es un documental de arte que muestre los cuadros de manera formal; en efecto, el protagonista es la personalidad del pintor y el humor que despliega.

¿Qué habría pasado si Allen Ginsberg no hubiera venido a Concepción en 1960, con su caja de cartón por maleta, si no se hubiera relacionado con Nicanor Parra ni Jorge Teillier lo hubiese entrevistado? ¿Cómo habría sido ese encuentro de escritores americanos en Concepción sin la presencia de Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti? No se habría podido iniciar una camaradería y reconocimiento poético con Nicanor Parra, quien no habría hospedado a Allen Ginsberg en su casa. Sin ese pasado

común, Ginsberg no habría podido fotografiar a Nicanor Parra en el metro de Nueva York en el año 1984. Porque dentro de la obra de Ginsberg existe un importante trabajo fotográfico, imágenes que en su mayoría tienen una descripción manuscrita del autor:

Nicanor Parra Anti-Poeta, profesor de física newtoniana, Universidad Chile, mi anfitrión por un mes en 1960. No pudimos conseguir un taxi al centro de la ciudad, donde su hija Catalina en 110 St. N.Y.C. así que tomó Metro a N.Y.U. -- Aquí se detuvo entre las estaciones, 5 de septiembre, 1984 - Nicanor Parra Anti-Poeta en el metro de 110 Street Broadway centro de la ciudad a N.Y.U. 5 de septiembre de 1984. (The Allen Ginsberg Project)

Por cierto, cuando se le preguntó «¿cómo relaciona su trabajo fotográfico con la poesía?», Allen Ginsberg dijo: «Es lo mismo. Definitivamente lo mismo» (Marras 1987).

En resumen, estas y muchísimas otras experiencias fueron esbozando lo que hoy podemos entender, leer, admirar como un cierto árbol genealógico de nuestra poética, comprendiendo que el arte se nutre de las diferencias, que es ecléctico y que necesita de la combustión que produce la lejanía.

El primer año

¿Qué habría sido del documental *El primer año* de Patricio Guzmán si Chris Marker no solamente lo distribuyera, sino que además lo sacara de Chile, guardando así una copia de él? Su actuar fue como un presagio de que podría estar albergando algo irrecuperable, una obra que jamás podría rehacerse.

Chris Marker es uno de los cineastas más prolíferos, originales y abiertos del siglo XX, su obra se constituye de altos intereses tanto poéticos como sociales y en 1962 se hizo mundialmente conocido por la ficción titulada *La Jetée*, obra paradigmática de un tipo de cine ensayo que abrió un enorme campo de posibilidades.

En esta historia tan particular de acogida, estímulo y rescate, existe también lo que podría llamarse una atracción entre obras e ideas, una empatía que solo puede producirse entre quienes se encuentran activos en la creación y persiguen los mismos fines. Es más que amistad, en realidad, es más que compañerismo, es más que solidaridad entre pares. Es como si esta atracción se produjera entre las mismísimas obras, en calidad de entes independientes que son capaces de propiciar los climas para poder florecer, desarrollarse, crecer. Así lo hace notar Patricio Guzmán en un texto que escribe a partir del fallecimiento de Marker, en agosto del 2012, titulado «Lo que debo a Chris Marker»:

«Me ha interesado su película», me dijo. Me invadió una sensación de temor, mezcla de inseguridad y respeto. «Como usted ya la ha hecho, prefiero comprársela para exhibirla en Francia».

Adentro de sus maletas Chris Marker se llevó un máster en 16 milímetros de la película, así como las bandas de sonido magnético.

También hizo una introducción (aproximadamente de 8 minutos) donde contaba en pocas palabras la historia de Chile, en particular la historia del movimiento obrero encabezado por Allende. Era un montaje de fotos fijas, en blanco y negro, que Raymond Depardon había tomado hace poco en Chile. El relato, escrito por él, era una maravilla de síntesis. La música, a base de cuerdas atonales, era onírica. Este cortometraje estaba pegado a la película. Cuando concluía empezaban los créditos de El primer año. (Guzmán 2012)

De alguna manera, esta introducción que realiza Marker al documental de Guzmán actúa como una suerte de correspondencia. Se produce una colaboración espontánea, donde se complementa la experiencia y creatividad del cineasta mayor —influencia y paradigma del debutante— sin que ese preámbulo se convierta en un mero apadrinamiento. Al contrario, existe una paridad entre las obras que alcanzan un mismo nivel, lo cual permite el diálogo real, el único posible que se da cuando dos

cosas comparten un mismo universo. El uso de la imagen fotográfica, en este caso de un tercer artista, Raymond Depardon, acompañadas del texto, se transforman en cine, dejan de ser imágenes fijas, verdadera especialidad en la obra de Marker, aplicando un sentido del montaje que retoma de su admirado cine soviético.

Por otro lado, la extraordinaria producción de cine chileno en el exilio nos lleva a pensar que en esas creaciones se estaba enviando un mensaje anticipado a los chilenos de hoy. ¿Cuántas de estas producciones todavía no han sido exhibidas en Chile?

El cine y la literatura, por sus facultades primordiales, podían recrear más orgánicamente a una nación inmaterial, a un país vivido desde el recuerdo, desplazado en el tiempo, en constante descalce hasta en la zona horaria, ese Chile construido como una república imaginaria, idealizado o sentenciado en la transmisión de los padres a los hijos, la narración oral de un país sobre o subvalorado: el Chile del exilio dibujado como un país espectral, como un amante de juventud que se recuerda a edad mediana.

Tangos

¿Qué habría sucedido si el exilio no hubiera juntado a Nemesio Antúnez con Mauricio Redolés en Londres? Probablemente en Chile ese encuentro hubiera sido menos fácil, menos evidente. En cambio, el exilio favorecía las relaciones entre chilenos y podía generar colaboraciones entre obras. El pintor, exdiplomático, exdirector del Museo Nacional de Bellas Artes, debió haber sido una suerte de padre-amigo para Mauricio. Era un hombre que acogía y congregaba a artistas más jóvenes, ya que compartía con ellos la juventud de espíritu, la autenticidad en la actitud, una complicidad espontánea, como lo recuerda el propio Mauricio Redolés a propósito de la ilustración de sus poemas:

*Una tarde unos amigos me invitaron a comer y estaba
Nemesio Antúnez entre los invitados e invitadas.
Repentinamente, alguien que había escuchado mis tangos
me pidió que recitara algunos y recuerdo que recité el
«Tango de la cantante de Charing Cross» y el «Tango*

NOVA ADDRESS → 95 CLIFDEN RD
E-5

De a hermesio.

Te mando el libro. Aún no
recupero los originales de tus dibujos. Te
lo mando apenas lo tenga. Son las
9.07 de la mañana del 16.12.83. Estoy
semi-curado con Vodka. He recibido
tu postal y tu carta. Terminamos con la
Constancita. Cecilita sacó un libro se-
gunda supe. No fui a Rotterdam.
Mándame el afiche si lo tienes
me gusta mucho, a ella se
lo he di pero naca le pirinaca.

Tengo muchas ganas
de verte (con be-larga).

Un abrazo grande, alegre
de que estén alegres en
romen. Un día de estar voy
pa' allá. Marcilio

London es la misma mierda de siempre. No voy a ir ni por donde viva
Pina. En mayo comencé a jugar. Estaba chiflado, le quito mi posición me pegado los dibujos
en noviembre se fue. Uno frente a la embajada yanqui en Amsterdam. Hemos ido
hay que amar y vivir. y odio al enemigo.

del adiós». Nemesio se alegró sobremanera, me daba enormes palmadas en mi delgado muslo derecho y me preguntaba una y otra vez: «¿Dónde estabas Mauricio?». Nos hicimos amigos para siempre. Cuando edité mi primer libro de poesía, Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma (Budapest, Hungría, 1983), en el libro venían algunos tangos, y le pedí, o él me ofreció, no recuerdo bien, unos dibujos de los tangos y él me dibujó el tango preferido de él, a saber «Tango de la cantante de Charing Cross», y dos más. (Redolés 2017)

En la poesía de *Tangos* se percibe una voz del exilio: ahí está esa experiencia de caminar por calles que no tienen nuestro pasado, de entender que el metro es el metro pero saberlo ajeno, un paisaje prestado que es como sentirse incómodo bajo una ropa de alguien demasiado grande o pequeño. En francés se dice *dépaysé*, un término intraducible en lo literal, pero que vendría a significar: estar desnaturalizado, ajeno a la patria o al paisaje, al entorno íntimo, porque es un sentimiento de desorientación en un medio desconocido, es decir, abarca no solamente el país en tanto que nacionalidad sino que también es un sentimiento de pertenencia referido a lo más intrínseco. *Pays* en francés tiene que ver con la tierra de origen, con el paisaje (*paysage*), en definitiva. Porque al final uno no es ni está solo jamás, uno es alguien porque contiene un entorno específico: sonidos, aromas, sensaciones de humedad, una luz especial, un hogar que está envuelto de todo eso. El exilio, o simplemente el hecho de vivir en otro país, significa tratar de reconstituir ese entorno, generar aproximaciones básicas, tomar once, buscar paltas, buscar lugares parecidos a otros, buscar personas que tengan el aire de otras. Vivir en el extranjero es una especie de simulacro de uno mismo, un esfuerzo por ser aceptado en otra sociedad y a la vez no perder identidad; una gran lucha hay que dar en eso y algunos la pierden por completo. Y en esa lucha uno intenta entender qué es lo que se supone ser chileno, o de qué carajo se trata el país de nacimiento. Lucha, por cierto, que Nemesio y Mauricio dieron y ganaron.

Así, los Tangos —los poemas— fueron en realidad una larga travesía que duró entre los años 1977 y 1987, partieron en Londres y vinieron a ver la

luz en su totalidad en Santiago de Chile. Durante su exilio en Inglaterra, Mauricio Redolés fue dando cuerpo a una manera de recitar sus poemas, a musicalizar poemas de otros (por ejemplo, «Nada» de Carlos Pezoa Véliz), incentivado por la compañía salvadora de poemas de otros musicalizados por otros (Gabriel Celaya/Paco Ibáñez). Fue en ese contexto donde formó su primera banda y donde logró encontrar posibilidades de combinar el texto recitado y la canción.

La enfermedad resultó encontrar una cura que serviría para la vida entera, más allá de los traumatismos del exilio y la prisión política. Los Tangos fueron la insistencia para encontrar esa cura. Los Tangos se perdieron, fueron recitados en cuanto encuentro se producía entre chilenos en Londres, fueron creando un sonido ambiente, un rumor que llegó hasta Nemesio Antúnez, conocido amante de esta música. Pero estos eran tangos chilenos que mezclaban los dolores de la desilusión amorosa en medio de la llovizna gris londinense, desamor expatriado, que se desgarraba y gritaba para no caer pesadamente al Tâmesis.

A veces me quedaba solo en mi pieza o en la parte de abajo de la casa (49 Croxley Road, Londres, W-9) que arrendábamos con un matrimonio chileno y leía los tangos en voz alta. Hice tantas veces este ejercicio solitario, que al final resultó, aparte de la terapia de sacarme el dolor de la indiferencia de la mujer que los había inspirado,



Mauricio Redolés en pleno poema tanguero

Con ritmo de bandoneón, Mauricio Redolés, un chileno de 35 años, recitó sus Tangos, constituidos por una serie de poemas escritos en su prolongado exilio en Inglaterra.

Lo hizo en el Buenos Aires Tango Club, local en el cual se intercalaron tangos re-

tenares de personas que concurren al lanzamiento de su tercer libro.

Tangos, de Editorial Eléctrica Chilena, comprende trece poemas, todos los cuales están ilustrados por Nemesio Antúnez. Su autor —los escribió en Londres durante sus 10 años de exilio, luego de

Tangos del exilio lloran penas de poeta Redolés

Al más puro estilo del grijo de angustia, dolor e impotencia que encierra ese género musical bonaerense, poesía de escritor chileno narra lo que es amar sin retribución lejos de la patria

1975, acusado de ser de la Jota—convenció con Forsiá, refiriéndose a ellos:

"Son tangos porque tienen un sentido social. Me enamoré de una inglesa que me inflaba poco. Una vez nos acostamos y quedé loco. Mientras más la amaba, más lejos la sentía. Ella era distinta. Su entrega fue nada más que por hacerlo. Teñía otra mentalidad, que no podía entender. Y mientras más enloquecía y sufría, más fuerza tenía para crear, para transmitir a través de tango lo que sen-

ríndose un poquito en el tango María, como se llamaba su amada (*acaso te llamabas simplemente María, acaso eras el eco de una vieja canción, pero hace mucho tiempo fuiste hondamente mía*), y que después cada vez que se enamoraba volvía a volcar sus sentimientos apasionados, dolidos, en otros tangos.

Recalca que paralelo a ello, lo empujaba el ejemplo de Lenin, que frente a los problemas de su época, de la clase que más sufría, siempre se

lo que decía con tanta autoridad el escritor uruguayo Borges: siempre estoy escribiendo el mismo libro.

POETA Y MUSICO

Con anterioridad a sus Tangos, Redolés ha publicado dos poemarios artesanales y dos libros en Londres y Budapest y además ha editado dos casetes con poemas y canciones.

Porque paralelo a su condición de poeta, a este joven artista también le fascina la música y junto con su mujer, Alejandra, hija del Dr. Jaredic, ex decano de la facultad de Medicina, actualmente en el exilio, tienen el conjunto Pisanío. Se trata de un grupo de rock con música popular, que les permite gene-

En Chile, Mauricio Redolés lleva tres años, los no tímida en definir: "Los más inseguros ocultan el canto de mi vida, pero más felices".

Y este militante del como se define, llenó aplausos el Buenos Aires Tango Club, cuando el poeta maquiillado y con un do de tangomano, recitaba "lirios" pero no con el ritmo con hipo no con pens

no solos como puede ser un niñero de edad en co va/ en un país extraño una mujer de botas/ y/ sus/ y / arragas/ y". "Tango de la Gallina" soneta irónica, que parafalando: "Erase una vieja que de sol a sol trabajaba el sol/dale en las espaldas la viejecita/ suspiraba/

desarrollar una veta actoral que me entretenía. Así, tiempo después empecé a recitarlos de memoria en bares y peñas o socials (se pronuncia «soshals») que eran actividades en que había comida, música, bebestibles y yo metía mis tangos, también si había un paseo de exiliados al campo yo recitaba mis tangos y otros poemas.

Los tipeé o me los tipearon, los fotocopié, recuerdo, en un papel medio lustroso, medio brillante, debo haber hecho unas tres copias con el título de Diez involutivos tangos para que maría me odie un poquito nada más, y estaba fechado «Londres. Otoño del 77-Verano del 78». (Redolés 2017)

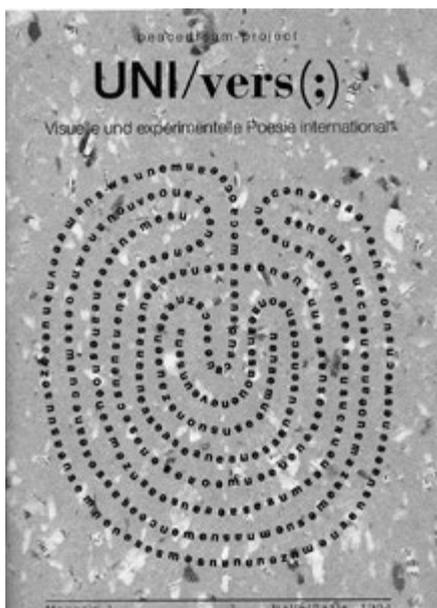
Nemesio Antúnez, por su lado, no solo amaba el tango como la perfecta unión entre música, poesía y baile; además de eso, fue un referente en su pintura y grabados. La aparición de la síntesis de la pareja bailando se transformó en un símbolo reconocible de su obra, y más allá de la imagen, la unión de los cuerpos remitía al calor, al amparo, al abrigo.

Los Tangos aquí tomaron cuerpo, comenzaron en Chile con «Los peligros de la danza». En Londres se pegaron los cuerpos como imanes. En Santiago eran pequeñas y lejanas personas bailando sobre grandes plataformas cordilleranas, en Londres los cuerpos abarcaron la tela, la sobrepasaron. (Antúnez 1988)

Mauricio Redolés en lanzamiento del libro *Tangos*, Santiago de Chile, junio 1988, Fortín Mapocho.

Podemos decir que, en cuanto a ilustrar libros, o más bien al acompañamiento de imágenes para diversas obras literarias, Nemesio se inició realmente como artista en 1940, realizando ilustraciones para el libro *Chile, o una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux. Además de poseer un temprano interés por la literatura y la poesía, a los diecisiete años ganó un concurso de oratoria en francés que lo llevó a París, su primer gran viaje iniciático, lo que marcaría su obra y su percepción de Chile para siempre.

Según expresó el propio Antúnez: «Mi obra plástica está al servicio de la poesía», lo que se comprueba largamente al ver el amplio catálogo de portadas e ilustraciones para autores como José Donoso, Nicanor Parra, Efraín Barquero, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva, Juan Emar, Allen Ginsberg, además de las colaboraciones en revistas literarias como *Ganymedes* n° 6 y *Araucaria* n° 10.



Folleto dedicado
a la memoria de
Robert Rehfeldt,
1994. Archivo
Guillermo Deisler.

De esta manera, no es de sorprender que los tangos/poemas de Mauricio Redolés se hayan encontrado con los tangos/imágenes de Nemesio. En cierto sentido, ambos recurrieron al calor de lo que simboliza el tango para crear en la lejanía. De forma paralela sus creaciones se desarrollaron a finales de los años setenta en Londres. ¡No podían sino terminar juntas!, encontrarse, compartir las páginas de un libro como hacen las piernas de los bailarines.

«UNI/Vers (;)». Collage, lo vernacular, lo epistolar

Sucede que me canso de ser extranjero.

Guillermo Deisler,

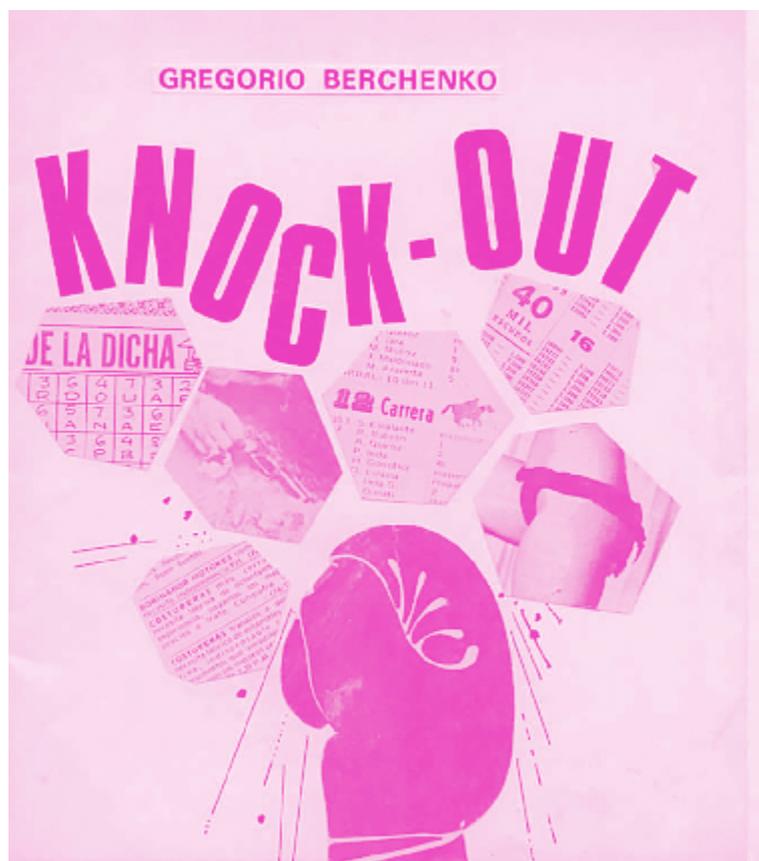
Archivo Guillermo Deisler.

¿Qué habría sucedido si Guillermo Deisler, desde el exilio en Alemania, no hubiera pensado en realizar el proyecto *UNI/vers (;) peacedream-project, visuelle und experimentelle Poesie international*? ¿Si no hubiera invitado a treinta y nueve artistas a enviar por correo cien copias de una misma imagen o collage para editar cien libros? ¿Si no hubiera concebido este proyecto editorial de poesía visual/arte correo a largo plazo? ¿Si no hubiera diseminado esta producción colectiva por diferentes países?

La operación generaba entonces para cada artista un libro, es decir, cuarenta ejemplares contando a Deisler, y los sesenta restantes se distribuían, por ejemplo, en bibliotecas de museos importantes. Deisler estructuró de esta manera no solamente una creación de arte postal sino que dio curso a una verdadera sinfonía coral, donde pudo convocar a diversas voces que, estando fuera de Chile, podían tejer este gran corpus, establecer y compartir miradas, fundar una compañía de almas unidas contra toda hostilidad, sistemas, represiones.

UNI/vers (;) culmina quizás el recorrido emprendido desde Antofagasta, la imprenta manual, la xilografía, el linóleo, la poesía, la ilustración, el afiche, la propuesta editorial (Ediciones Mimbres), elementos que en su

Maqueta libro
Knock-out,
Gregorio
Berchenko,
1972. Ediciones
Mimbres, Archivo
Guillermo Deisler.





«Berchenko/
Deisler», fotografía
Polaroid. Archivo
Guillermo Deisler.

carácter complementario podían cómodamente derivar en una dilatación de los lenguajes; la letra como imagen, los caracteres tipográficos como composiciones visuales, el color como un potenciador de la palabra en su significado o como metáfora. Referencias a lo vernacular, a elementos populares, una forma de arte pop singular que rescataba el material que llegaba al Norte Grande de Chile, lejano pero conectado con el movimiento cultural.

Gregorio Berchenko, artista, escultor y amigo de Guillermo Deisler, fue un compañero de ruta en estas derivaciones entre texto e imágenes, collages y ediciones. Emblemáticos son los libros de poesía visual *Knock out* (1973, portada y prólogo de G. Deisler), *Berchenko + Deisler: poemas visivos* (1973, publicación inconclusa a causa del golpe de Estado, y que recién este año 2019 pudo tener lanzamiento).

Si Deisler no hubiera emprendido el proyecto *UNI/vers (;)*, Gregorio Berchenko no habría participado ni podría contarnos ahora lo que significó. En ello también se entretejía una alternativa que permitía

la composición constante de una obra que para algunos podía ser más dificultoso de poder desarrollar a tiempo completo. En una carta enviada por el primero al segundo se lee lo siguiente:

Estimado Gregoire, gracias por tu carta. A propo de tu comentario: no te olvides que son diez años de arte-correo, ya que no ha habido tiempo para el gran arte, a parte de que en la intolerancia de todo lo extraño, lo que viene de afuera es una realidad que complota con la posibilidad de realizarte.
(Archivo Guillermo Deisler, 21 de septiembre 1984)

Las facilidades y maleabilidades que se desprenden de las creaciones en base a papel, utilizando la reproducción manual, tratándose de materiales de bajo costo, de fácil recopilación, permitieron que se siguiera desarrollando una creación, a nivel tanto colectivo como individual, de forma paralela a cualquier otra ocupación. El arte postal significó aproximar a artistas geográficamente muy distantes, que en muchos casos sufrían el exilio, aproximar lo que no podía suceder en el encuentro personal; se presentó esta salida que permitía una colaboración en que cada artista era un interlocutor válido para un diálogo de otra forma imposible.

El movimiento del arte postal, la connotación de red material que puede llegar a constituir como una gran constelación donde las autorías se van desdibujando, los nombres propios y los lugares de donde nacieron, solo son referencias para reafirmar que la obra final es de todos lados y de ninguno a la vez. Cuando cada parte llega a pertenecer a un todo, el objeto es el contenedor de esa experiencia y también lo que permite su continuidad y divulgación. *UNI/vers* (;) logró conformar una totalidad.

A diferencia de varios artistas que participaron de las correspondencias con Deisler pero que nunca llegaron a conocerse personalmente, Berchenko fue un compañero, artista y amigo durante el exilio —Berchenko en París, Deisler en Bulgaria y Alemania— y anteriormente en Chile, desde Antofagasta. Se trató de una larga relación que pudo originar un tipo de obra que sigue y seguirá en movimiento.

Epílogo

En estas creaciones de exilio, de encuentros, de vivencia en una tierra extranjera, se llega a sentir el aroma de esas experiencias, como la de no hablar el idioma o hablarlo siempre con un acento, pues no hay forma de borrarlo. O la necesidad de visitar a gente desconocida, amigos de amigos de amigos, hacer contactos con la esperanza de ser invitado a cenar — ojalá algo distinto a las lentejas en lata. Junto a la siempre velada ilusión del regreso: ¿Y si volvemos? ¡Alguien se vuelve!, noticia perturbadora, porque Chile a la distancia se transforma en una obsesión.

O haber sido testigo de la Europa oriental y la Europa occidental, cae el muro de Berlín, la cortina de hierro, y aparecen las fotocopiadoras. Los mangos de los cepillos de dientes dejan de ser grises, Alemania del este se llena de *sex shops*.

Las creaciones realizadas fuera de Chile transpiran esos hechos y contextos. Los chilenos que volvieron transpiran también esas experiencias y actualmente pueden aportar con una lucidez extraordinaria a la construcción de nuestra cultura.

MATERIAL CONSULTADO

Antúñez, Nemesio (1998).

Carta Aérea, Santiago de Chile: Los Andes.

Archivo Guillermo Deisler

<http://guillermodeisler.cl/>

Archivo Carmen Beuchat

<http://carmenbeuchat.org/>

Deisler Coll, Mariana, Paulina Varas y Francisca García (2014).

Archivo Guillermo Deisler Textos e imágenes en acción,
Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

Cuevas, Tatiana y Gabriela Rangel (eds.) (2009).

Gordon Matta-Clark, deshacer el espacio, catálogo
exposición, Santiago de Chile: Museo Nacional de
Bellas Artes / Museo de Arte de Lima MALI.

Galeno, Claudio, Paulina Varas y Jorge Witwer (2014).

Guillermo Deisler, los años antofagastinos,
Antofagasta: Antieditores.

Ginsberg, Allen (1958).

Aullido. Ilustraciones de Nemesio Antúñez. Traducción
y prólogo de Fernando Alegría, Santiago de Chile:
Ediciones de la Revista Literaria de la SECH.

Guzmán, Patricio (2012).

«Lo que debo a Chris Marker», obtenido de <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/el-primer-ano>

Marras, Sergio (1987).

«Allen Ginsberg poeta, El aullido vigente»,
Revista *Apsi* N°206, Santiago de Chile.

Millán, Gonzalo (2012).

La poesía no es personal: extractos de entrevistas,
Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

Redolés, Mauricio (1987).

Tangos, Santiago: Editorial Eléctrica Chilena.

Redolés, Mauricio (2017).

Algo nuevo anterior (recuerdos), Santiago de Chile: Lumen.

Estrella, Camila (2018).

ROCI: derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile. www.rauschenbergchile.cl

Subercaseaux, Bernardo (1940).

Chile, o una loca geografía. Ilustraciones de Nemesio Antúnez, Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

The Allen Ginsberg Project

<http://ginsbergblog.blogspot.com/2011/09/nicanor-parra.html>

Magdalena Dardel (Viña del Mar, 1986) es Doctora en Historia del Arte por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Profesora, Licenciada y Magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente desarrolla el proyecto Fondecyt de postdoctorado «Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola» en el Instituto de Historia la Universidad de los Andes.

(IN)ESPECÍFICO:

MEDIO Y ENTORNO EN LOS
SIGNOS DE CLAUDIO GIROLA

MAGDALENA DARDEL

Introducción

Cuando en el año 1952 el arquitecto Alberto Cruz fue invitado a refundar la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (EAV), aceptó con la condición de que junto a él se incorporaran otros académicos con quienes compartía una visión renovadora de la arquitectura y su enseñanza. El grupo de arquitectos (Francisco Méndez, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, José Vial, Arturo Baeza y Jaime Bellalta) era completado por el poeta argentino Godofredo Iommi. Meses más tarde se incorporó Claudio Girola, escultor trasandino y sobrino del escritor. Desde que se radicaron en Viña del Mar comenzaron una serie de investigaciones en torno al espacio, cuya plena comprensión se realizaba a través de un ejercicio transdisciplinario en que la poesía cumplía un rol fundamental, al ser ella la encargada de abrir y orientar el acto arquitectónico.

Desde entonces llevaron a cabo determinados actos poéticos, formulados por Godofredo Iommi como una «interrupción artística en la realidad cotidiana» (Crispiani 2011, p. 240). Sin previo aviso, se recitaba poesía en un lugar de carácter público. Tras la intervención del poeta, líder de la acción, el ejercicio se abría tanto al resto de los participantes, como a las otras disciplinas, particularmente las artes visuales, pintura, arquitectura y escultura.

Durante una larga estadía europea de Eyquem, Méndez y Iommi, desde fines de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, alternada con viajes más breves de los demás miembros del grupo y de las visitas de otros artistas e intelectuales con los que compartían una relación de amistad (De Nordenflycht 2013), el acto poético se sofisticó hasta tomar la forma de la *phalène*, que fue su nombre definitivo.

El término francés designa a un tipo de mariposa nocturna que vuela hacia la luz, donde finalmente muere quemada, por lo que en zoología se le conoce por su carácter errante. Se ha sugerido que este apelativo habría sido dado por Iommi al abrir al azar un diccionario francés (Pérez 1993). La anécdota, de evidente reminiscencia vanguardista por su obvio paralelo con el mítico bautizo del dadaísmo, debe ser considerada poética antes que verdadera. En realidad, el nombre fue otorgado en Europa a principios de la década de 1960 (para 1962

ya se registran *phalènes*) y corresponde a una prefiguración de ciertos aspectos que Iommi desarrollaría durante la década siguiente en la «Carta del errante», publicada tras un acto poético que tuvo lugar en la Ciudad Abierta (Ritoque) el 23 de junio de 1976, donde el autor discutió la relación entre poesía y realidad.

Pese a los orígenes europeos de la *phalène*, debemos considerarla, sin embargo, como una experiencia fundamentalmente americana, que implicaba una reapropiación del continente y que tuvo su pleno desarrollo en las travesías. Estos viajes proponían realizar un descubrimiento de Sudamérica a través de una nueva cartografía, reconociendo y reconfigurando el lugar gracias a la palabra. Podemos entender estos viajes como una gran y única *phalène*, y no como una serie de actos sucesivos (aunque estaba compuesta de varios de ellos), pues durante todo el trayecto el criterio poético-espacial regía las decisiones y el actuar del grupo.

Amereida,¹ realizada en el año 1965, fue el primero y más icónico de estos viajes, que dio origen tanto al poema de aspiraciones mítico-fundacionales del mismo nombre que buscaba hacer una «Eneida americana» como a una serie de travesías que la Escuela ha llevado a cabo hasta la actualidad.²

Desde sus orígenes, el grupo realizó acciones que implicaban una relación con el espacio, como las caminatas por la ciudad o los vínculos que buscaron establecer con el mar. Estos ejercicios llevaron a señalar a Alberto Cruz, en el año 1953: «Valparaíso es el protagonista de esta Facultad» (Méndez 1957). Esta idea tomó un cariz pedagógico cuando se le entregaba al azar a los estudiantes la fotografía de una casa porteña, que ellos debían identificar mediante caminatas por la ciudad (Pérez de Arce 2010).

Los múltiples ejercicios en que la EAV ponía como foco el caminar por el entorno, ya sea natural o urbano, se acercan a la noción de deriva tan recurrente en las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX (Careri 2017). Como ellos, los fundamentos provenían del azar surrealista y pretendían encontrar en el andar un modo de apropiarse del espacio. Era también un cuestionamiento a los tradicionales

lugares reservados para la creación arquitectónica, poética y artística: el taller era ahora la ciudad completa (Berríos 2014), despojándose así del cubo blanco. Sin embargo, a diferencia del Situacionismo y de las experiencias que surgieron de él, no se consideraba el caminar en sí mismo como una estrategia artística, sino como una oportunidad de conocer y apropiarse del espacio para que después este pudiera dar cabida a la creación, primero poética y luego arquitectónica y artística.

Signos pictóricos, signos escultóricos

Como parte de estas acciones, en una *phalène* en Francia a inicios de los años sesenta Iommi invitó al pintor, arquitecto y miembro del equipo fundador Francisco Méndez a participar con un elemento visual. En esa ocasión, el artista intervino espontáneamente al poner una gran piedra sobre un árbol, reconociendo en ella una plasticidad que le era propia y que permitió dejar un registro en el lugar de la *phalène* (Méndez 1979).

Posteriormente, se entendió esta acción como un signo, definido como la síntesis física que transformaba la declamación poética en un objeto que permanecía en el lugar a modo de hito.

El signo pictórico no aspiraba a recibir la categoría de artístico, pero sí buscaba manifestarse plásticamente en un contexto interdisciplinario. Era el residuo físico de un acto poético que agrupaba, consolidaba y resumía distintas expresiones artísticas. El arquitecto Alejandro Crispiani ha sugerido que «el signo es evidentemente un adelanto de la obra (...) precede a la obra y prepara el terreno» (2011, p. 280). Si bien en su condición de prefiguración puede considerársele un adelanto, también hay que tener en cuenta que este elemento forma parte de una obra, que es la experiencia de la *phalène* completa. En definitiva, se manifiesta como una señalética explícita que da cuenta de la preocupación del acto poético por el lugar, revelando de manera visible su rol de investigación espacial. Por lo tanto, el signo pictórico no se contrapone a la obra artística, sino que la completa.

Durante los primeros años de la década de 1960, Claudio Girola comenzó a experimentar en torno al signo escultórico. Este comparte con su símil pictórico el no funcionar como una obra, sino como huella, acercándose



al concepto de índice de Rosalind Krauss (2015). Desde la urgencia de la *phalène*, el signo no pretende representar, sino únicamente dar a conocer. Forma parte de la *phalène* y aporta desde la visualidad a su carácter interdisciplinario, por lo que una vez que esta experiencia poética deja de existir, este indicio también se transforma, pasando a ser únicamente un residuo. Debemos considerarlo, entonces, en una doble perspectiva. Primero, como señal física de un acto ya concluido, del cual es el único registro, marcando el lugar donde ocurrió. Segundo, como parte de la *phalène* en cuanto obra total e interdisciplinaria. En este sentido, el acto poético es inespecífico: además de mezclar distintos soportes y dispositivos, puede llevarlos a un límite en que, sin romperse, es capaz de cuestionarlos (Garramuño 2015).

Claudio Girola:
Signo realizado en
Magallanes, Primera
Travesía Amereida,
1965. Archivo
Histórico José
Vial Armstrong,
Pontificia
Universidad
Católica de
Valparaíso.

Medio inespecífico

En el concepto de campo expandido defendido por Rosalind Krauss en 1979, la autora sugirió que la pureza y transparencia del medio estaban en vías de desaparición pues «las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad» (2015, p. 281).

Desde aquí se dio paso a lo que Krauss entendió como arte general, definido más concretamente como arte híbrido o arte inespecífico (Garramuño 2015), cuya elasticidad gatilló la mezcla de soportes y la imposibilidad de vincular una obra a un único medio. Antes que analizar las obras transdisciplinarias, el texto se interesó por la escultura de grandes formatos surgida durante los años sesenta (Robert Morris, Robert Smithson, Alice Aycock). Su análisis avanzó en una crítica al modelo modernista tanto de la pureza del medio como del cubo blanco, pero no logró reconocer en su propia contemporaneidad ejercicios más radicales que cuestionaron el soporte, como los que, siguiendo los «objetos específicos» de Donald Judd (1965), estaban ensayando artistas como Yves Klein, Arman y Yayoi Kusama. Por su parte, Olga Fernández (2013) ha evidenciado la ausencia de artistas no estadounidenses en el modelo de Rosalind Krauss, pese a las sincronías que hay en ejercicios realizados en ambos hemisferios, como pueden ser, además de las propuestas de la EAV, las realizadas por Lygia Clark o Helio Oiticica en Brasil y Carlos Cruz-Diez en Venezuela.

En la década de 1960 se originó una crisis en torno a la pureza del medio, caracterizada por una expansión de las prácticas artísticas. Si bien hay antecedentes en ejercicios vanguardistas como el dadá y el surrealismo, la particularidad de estos nuevos casos radicaba en «una exploración de la sensibilidad en la que nociones muy diversas de pertenencia, especificidad e individualidad resultan continuamente cuestionadas» (Garramuño 2015, p. 25). Esto permite referirnos a la inespecificidad de la *phalène*, que desde la poesía quedaba abierta a las demás manifestaciones artísticas. El carácter híbrido del acto poético no está dado únicamente por su mezcla de soportes, sino porque estos se manifiestan en una relación de interdependencia, generando una única obra. Es el conjunto el que cumple el objetivo inicial de la pieza, esto es, un reconocimiento y apropiación del espacio, en donde la arquitectura, en cuanto manifestación artística, pudiera desarrollarse plenamente (Crispiani 2011, p. 295).

Al conocer el trabajo de Krauss, Girola escribió un texto presentado por primera vez en 1988 en el que relacionó su producción a la noción de campo expandido. Resulta evidente, por lo tanto, que el resto del grupo también conoció el ensayo y que encontraron en el pensamiento de la norteamericana un referente teórico respecto a varias de las experiencias que habían llevado a cabo desde la década del cincuenta. En «Los nuevos campos expandidos de la escultura», Girola se refirió a la pérdida del formato y de su pureza. En su trabajo, la elasticidad del soporte es una posibilidad:

Pienso que la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación a operaciones lógicas para las cuales cualquier medio, líneas en los muros, en la tierra, espejos, excavaciones, construcciones efímeras, dispersiones lineales o volumétricas, pueden usarse. (1988)

A lo largo de su producción, la diversidad material empleada (madera, bronce, arcilla, yeso, metal, tierra) demuestra que el medio no funciona como una estructura única ni rígida. Es, por lo tanto, adaptable a sus distintas búsquedas y experimentaciones, tal como para la Escuela de la que formó parte, en la que el interés tiene que ver con la forma antes que con la materia. Esto les permitió explorar con libertad los soportes,

tomando lo impreciso un rol ensayístico, como en las reflexiones que, desde temprano, el argentino hizo sobre el plinto y la posibilidad de eliminarlo o conjugarlo con la obra (Crispiani 2007, p. 84).

Es necesario aquí hacer una distinción entre los signos y el resto de la producción de Girola. Ya mencionamos que no se pretendía que los primeros se definieran artísticamente, sino que se manifestaran plásticamente en un contexto interdisciplinario. Como tal, fue el residuo físico de un acto poético efímero, que agrupaba distintas expresiones presentes en la *phalène*. Por lo mismo, mantuvo un carácter espontáneo y urgente. Esta ausencia de planificación permitía que se le realizara con los materiales que se dispusieran en el momento, lo que se vinculaba a la condición inespecífica del acto. Mientras en su obra de taller el medio es cambiante, versátil y abierto a la experimentación, el signo en Girola queda establecido según lo que se disponga en el lugar en que se está realizando. Aunque carece de la reflexión y profundidad que tiene la obra, en términos materiales se acerca a ella al no depender de una medialidad en particular, sujeta al lugar en donde la *phalène* se llevaba a cabo.

Entorno específico

El primer signo, la piedra depositada por Méndez sobre el árbol, no fue pensado con antelación, lo que instaló un precedente respecto a su instantaneidad durante el acto poético y a su permanencia indefinida en un sitio. Este aspecto, que la EAV venía desarrollando desde su refundación al buscar insistentemente un diálogo con el lugar donde estaban insertos (Pérez 2003), puede leerse teóricamente desde dos puntos de vista relacionados entre sí: primero, podemos continuar con la vinculación entre la Escuela y la noción de campo expandido. Al respecto, señaló Crispiani:

Es bien clara la relación con las experiencias de la escultura en el campo expandido que planteó Rosalind Krauss [...] Entre las categorías planteadas por Krauss para la nueva escultura, los llamados «lugares señalados» parecen concordar particularmente con [...] Amereida y también con ciertas intervenciones en Ciudad Abierta. (2011 p. 299)

Las vinculaciones que el grupo encontró con la teoría de Krauss se acercaban a la concepción que se tenía del espacio, particularmente al vínculo obra-lugar. Si bien esta relación se había pensado en la arquitectura, la inclusión de la poesía como herramienta para la comprensión y apropiación de América permitió establecer un criterio multidisciplinario que también incluyera las artes visuales. En concreto, las travesías como registro poético-cartográfico y las *phalènes* proponían una relación profunda e ineludible con el espacio donde se estaban desarrollando, tanto como un intento por trazar una ruta como modo de reconocimiento del continente (Devabhaktuni et al. 2015, p. 17).

La segunda perspectiva de análisis respecto a la concepción de Latinoamérica en la EAV se puede hacer desde la noción de *site specific*. El concepto se comenzó a emplear para hacer referencia a las obras del *land art* que dependían del lugar en donde estaban emplazadas, para luego incluir también todo tipo de piezas que manifestaran una relación estrecha con el entorno en el que habían sido realizadas y que tuvieran sentido solamente vinculadas a él.

Como sucede con varias de las prácticas artísticas hechas por la Escuela que tienen paralelos con experiencias internacionales, en las fuentes para su estudio el grupo no dejó evidencias de haber conocido la noción de *site specific*. Sin embargo, es altamente probable que lo hayan hecho, considerando que, aunque muchos de los ejercicios llevados a cabo se hacían intuitivamente, sí estaban al tanto del escenario artístico en el resto de América Latina y el mundo (Andermann 2018). De todos modos, una vez más encontramos en el concepto de *site specific* una manera de establecer un vínculo entre la EAV y la vanguardia internacional del momento. Esto queda en evidencia no solamente en sus signos, sino que en toda la travesía Amereida, construida desde la particularidad del continente. De hecho, si la consideramos como una única y continuada *phalène*, debemos asumirla también como un *site specific* que «estaba obstinada con la presencia, pese a su materialidad efímera» (Kwon 2004, p. 11).

Las distintas experiencias que tuvieron lugar en Amereida comparten el ir transformándose en el lugar, dejando paso al azar como estrategia tomada del surrealismo, pero también al adaptarse a los ritmos y ritos de cada sitio visitado, produciendo una sincronía entre la cultura local y

el viaje geopoético, lo que tuvo distintas manifestaciones. Por ejemplo, el encuentro con los alumnos, profesores y la comunidad de un colegio en el pueblo de Puelches, en la Pampa argentina, o la participación en una peregrinación religiosa en Tarija, Bolivia (Girola 2007, p. 226).

Si el primer poema «Amereida» finaliza con la sentencia «el camino no es el camino» (1967, p. 189), lo es porque espera redefinir constantemente la ruta a seguir. Cada *phalène* se inicia con un trayecto prefigurado, el que va estableciéndose y adaptándose según las particularidades de cada lugar, manifestando su propio ritmo en el camino recorrido. El signo, como parte de esta experiencia poético-espacial, mantuvo esta misma dirección y se presentó como aquello que es más espontáneo y propio de la *phalène*, dependiendo del lugar en donde se llevaba a cabo. Al terminar el acto poético, desaparece el elemento inespecífico del signo, pues ya no forma parte de una obra mayor. Es solamente un indicio de algo que desapareció. En su condición de rastro, es completamente material y específico. En esta misma perspectiva, y atendiendo únicamente a su condición formal, depende incluso más que la experiencia de Amereida del lugar en donde sucede.

Como ya adelantamos, la *phalène* tiene una estructura más o menos articulada tras la intervención del poeta, abierta al resto de los participantes. El signo carece de estructura previa o materialidad particular, estando definido por lo que se dispone en el sitio. Incluso, no tiene un autor predeterminado. Generalmente era el poeta que invitaba a los artistas visuales a intervenir, pero no es la única alternativa. En las bitácoras de las travesías y *phalènes* se mencionan signos de autoría —además de Girola y Méndez— de Alberto Cruz, Fabio Cruz, del diseñador Henri Tronquoy, del pintor Jorge Pérez Román y del filósofo François Fédier, además de otros que fueron hechos colectivamente (Girola 2007, pp. 219-227).

Estos aspectos reafirman que los signos pueden ser entendidos como *site specific*, atendiendo no solamente a su ubicación en un lugar concreto, sino que también sujeto a lo que el grupo participante de la *phalène* dispusiera en ese momento y en ese lugar, teniendo una condición material abierta y experimental.

El signo como indicador

Al describir la obra «Perimeters/Pavilions/Decoys» realizada por la norteamericana Mary Miss en 1978, el ensayo de Rosalind Krauss sobre el campo expandido inicia así: «Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón de la tierra, una indicación de la presencia de la obra» (2015, p. 59). En Krauss, lo físico aparece como aquello que señala una existencia, no la obra por completo, sino un indicador. El signo tiene también este carácter pues se transforma en una evidencia de la existencia de la *phalène* en ese lugar, como una huella de su paso que le permite establecer un sentido de pertenencia con el lugar en donde está: «El signo anhela abrirse siempre desde el ser de la propia materia que le da figura para proporcionar lo desconocido y hacerlo propio» (Girola 2007, p. 223). En este sentido, pierde su condición de artificialidad para instalarse como un elemento natural que forma parte del paisaje en el que está inserto, no existiendo límites tajantes entre ambos (Girola 2007, p. 229). A la vez, el signo no tiene una orientación al futuro pues no aspira a permanecer, ni tampoco tiene una condición de ruina pues se ha independizado del resto de la obra a la que pertenecía (Girola 2007, p. 222). En su condición *site specific*, es únicamente presente en el lugar en donde está.

Como ejemplo, un signo de autoría múltiple hecho en una *phalène* durante Amereida en la ruta que une Punta Arenas y Puerto Natales, el 31 de agosto de 1965, consistente en nueve piedras apiladas más otras cinco formando una estrella en el suelo. En una clase dictada en 1969, Girola señaló al respecto:

Yo recuerdo que algunos de nosotros comenzamos a juntar piedras que la nieve no había cubierto. No sabíamos bien qué hacer con ellas ni por qué habíamos empezado a juntarlas, pero lo cierto es que nos sentimos repentinamente comprometidos a fondo a hacer algo con ellas. Si un escultor lleva piedras a su taller no se compromete en un presente de «aquí y ahora», sino con la «obra», de la cual en ese momento las piedras sólo potencialmente precontiene [...] En cambio, allí, desprovistos de artificios para interrumpir



Primera Travesía
Amereida: Signo
realizado entre
Punta Arenas y
Puerto Natales, 31
de julio de 1965.
Archivo Histórico
José Vial Armstrong,
Pontificia
Universidad Católica
de Valparaíso.

*la densidad de esas piedras, nos sentimos empujados
y en cierto modo hasta compelidos por poder hacer no
una obra sino una urgencia impuesta así sin más por
lo pensante, primigenio de la piedra. (2007, p. 220)*

Si bien el texto reconoce este hecho escultórico como colectivo, aspecto que está en profunda relación con el carácter comunitario de la Escuela (Mihalache 2010), Girola lo introdujo en su producción y reflexión escultórica. En este caso, el signo se presenta como un *site specific* por su materialidad. El hallazgo de ciertas piedras en particular —las que no habían sido cubiertas por la nieve— en un lugar en concreto determinó el «aquí y ahora» que mencionó el artista. La urgencia se vinculó a la necesidad de trabajar las piedras sin otros elementos artificiales.

No es requisito, sin embargo, que el signo se desarrolle a partir de la naturaleza. En el mismo viaje, Girola realizó varios hechos plásticos en donde trabajó principalmente con metales (algunos encontrados en el trayecto u otros que llevaban consigo). Es el caso de una pieza realizada en un lugar sin identificar en la Patagonia chilena o argentina.

En la bitácora del viaje, el escultor escribió que la instalación de este hecho vino después del acto poético que tuvo lugar en el sitio: «Godo [Godofredo Iommi] me pide que haga algo. Tomo una platina de

aluminio, la entierro y le coloco piedras para afirmarla lo más posible. Le hago unos quiebres. Luego continuamos» (Girola 2007, p. 172). Una vez más, la materialidad del signo es poco relevante y está sujeta a las condiciones del lugar y a las características del viaje. Lo que se mantiene es la urgencia y la originalidad de la presencia, siempre distinta y enfrentada a su ubicación.

Amereida, como representación de un territorio y, dentro de ella, las *phalènes* como deriva, encaran al espacio no solamente de manera poética y artística, sino como modo de interrogar las disciplinas que ahí se desarrollan. Esto es parte fundamental de la pérdida de la especificidad (Garramuño 2015, p. 158), al flexibilizar los límites que están puestos en juego. En los actos poéticos y travesías llevados a cabo por el grupo de la EAV, el cuestionamiento también tomó un matiz transdisciplinario: está al considerar la poesía como apertura hacia las demás expresiones artísticas, en pensar que el trabajo arquitectónico necesita de una expresión poética para su pleno desarrollo, en buscar en las artes visuales el rol de dejar una huella de la acción poética. Estas interrelaciones producen unos límites ambiguos y elásticos, que abren la experiencia de Amereida a la inespecificidad medial, transformando al signo en el registro visible de esta acción.

El hecho plástico tiene también una relación con su entorno desde la noción de ofrecimiento que la EAV desarrolló. Para el grupo, toda intervención (artística, arquitectónica, poética) se ofrecía gratuitamente, tanto al espectador como al entorno en donde se desarrolla. Esto es particularmente relevante, pues es esta concepción de la *phalène* como regalo la que explica su relación con el paisaje. Según Crispiani (2011): «La verdadera obra de arte se sobrepondría con su sentido al entorno: no sería afectada por él, sino que, al contrario, él lo dotaría de significado» (p. 233). Fue la gratuidad de la *phalène* la que permitió su particular y específica relación con un lugar.

Consideraciones finales

Tanto los conceptos de inespecificidad medial como de *site specific* son deudores de la noción de campo expandido, porque ambos dependen, de distintas maneras, de su propia elasticidad. No es común que se den

Claudio Girola:
Signo realizado en la Patagonia chilena o argentina, Primera Travesía Amereida, 1965. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



simultáneamente, porque el desbordamiento de los límites que ambos implican se manifiesta de maneras diversas. En ejemplos del *land art* que funcionan como *site specific* se produce una pérdida de fronteras físicas, pues las grandes dimensiones de las obras obligan a salir del cubo blanco e insertarse en el paisaje natural, pasando a interactuar con él (Richard Long, Robert Smithson, Walter De Maria). Mientras, la elasticidad de las obras inespecíficas está dada por la apertura disciplinada que permite un cuestionamiento de los soportes empleados (Hélio Oiticica, Krzysztof Wodiczko, Vito Acconci), dando paso a una obra formalmente inespecífica.

En los signos de Girola y, en general, en las experiencias realizadas por la EAV, ambas se sintetizan al ofrecer una intervención en el paisaje y que, a la vez, depende de él. Los primeros signos fueron definidos como una «situación pictórica albergada por la poesía» (Crispiani 2011, p. 255). Al concebir la poesía como un modo de entendimiento y apropiación del territorio, este se abre y depende del lugar. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso logró desarrollar en su experiencia Amereida, que sintetizaba su propio modo de entender el arte y la vida, una estrategia que, por una parte, buscó explícitamente acercarse a planteos artísticos particulares (sobre todo aquellos tomados del surrealismo y del afán utópico de las vanguardias) y que, por otra, recogió intuitivamente nociones que le fueron contemporáneas, como la deriva situacionista, el campo expandido y la inespecificidad medial. Con esto generaron no solamente una experiencia americana, como ellos la entendieron, sino también una propuesta radical e innovadora en el arte chileno de la década de los sesenta, que se instala en diálogo con la vanguardia internacional del periodo.

MATERIAL CONSULTADO

Andermann, Jens (2018).

Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje, Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Berríos, María (2014).

«Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego», Ciudad de México: Museo Experimental El Eco.

Careri, Francesco (2017).

Walkscapes. El andar como práctica estética, Barcelona: Gustavo Gili.

Crispiani, Alejandro

— (2007). «Ocho problemas para Claudio Girola», en Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne (eds.), *Claudio Girola. Tres Momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1924*, Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

— (2011). *Objetos para transformar el mundo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Correa, Javier y Victoria Jolly (2019).

Amereida. La invención de un mar, Barcelona: Polígrafa.

De Nordenflycht, José y Peter Kroeger (2010).

Artes Visuales PUCV: 1969-2009, Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Devabhaktuni, Sony, Patricia Guaita y Cornelia Tapparelli (eds.) (2015).

Building Cultures Valparaíso. Pedagogy Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design, Laussane: EPFL Press.

Fernández, Olga (2013).

«Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina», en José León Cerrillo (ed.), *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Garramuño, Florencia (2015).

Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Girola, Claudio

— (1988). «Los nuevos campos expandidos de la escultura», en *Encuentro de Escultores*, Santiago: Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro. Recuperado de http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987-Campos_Expandidos.pdf.

— (2007). «Experiencia Americana», en Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne (eds.), *Claudio Girola. Tres Momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1924*, Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Iommi, Godofredo (1976).

«Carta del errante», en *Colección Poética*. Recuperado de <http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>.

Judd, Donald (1965).

«Specific Objects». Recuperado de: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

Krauss, Rosalind

— (2000). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres: Thames and Hudson.

— (2011). *Under Blue Cup*, Cambridge (MA): MIT Press.

— (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.

Kwon, Miwon (2004).

One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Nueva York: The MIT Press.

Méndez, Francisco

— (1957). «Labor del Instituto de Arquitectura». Archivo Histórico José Vial Armstrong.

— (1979). «Relación con la poesía. Phalène en Francia», en Cruz, A. (ed.) *Cuatro Talleres de América en 1979. «Hay que ser absolutamente moderno»*, Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

— (2015). *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza – La phalène. Acción poética*. Santiago: Edición del autor.

Mihalache, Andreea (2010).

«Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile», ACSA Annual Meeting, pp. 884-890.

Oyarzún, Fernando y Rodrigo Pérez de Arce (2003).

Valparaíso School. Open City Group, Basel: Birkhäuser.

Pendleton-Jullian, Ann M. (1996).

The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile, Cambridge (MA): The MIT Press.

Pérez, Fernando (1993).

«The Valparaíso School», en *The Harvard Architectural Review*, 9, 1993, pp. 82-101.

Pérez de Arce, Rodrigo (2010).

«El propio, norte: derroteros creativos al sur del mundo», en Lisette Lagnado (ed.), *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VV.AA. (1967).

Amereida, Santiago: Editorial Cooperativa Lambda.

NOTAS

¹ Para diferenciar el viaje del poema homónimo publicado en 1967, este último será indicado entre comillas.

² Después de 1965 no se hicieron más viajes. Se retomaron en el año 1984, cuando se le dio un enfoque curricular formativo y pasó a ser un viaje que se realizaba con estudiantes. Por lo mismo, ocasionalmente se ha considerado que el primer viaje fue una «prototravesía». El tema ha sido abordado en Lagnado (2010), Crispiani (2011), Pendleton-Jullian (1996) y, más recientemente, Andermann (2018) y Correa y Jolly (2019).

Raíza Ribeiro Cavalcanti (Recife, Brasil, 1984) es Doctora en Sociología, científica social y periodista. Investigadora miembro del equipo coordinador del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales de la Universidad de Chile. Docente en la Universidad Abierta de Recoleta. En Brasil fue gerente de la unidad anexa del Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, conocido como Mamam no Pátio, y también coordinó el equipo educativo de esta institución. Trabajó en la 31ª edición de la Bienal de São Paulo como supervisora en el sector educativo. Publica regularmente artículos sobre arte, sistema artístico, prácticas artísticas y política y actúa como docente en espacios formales y no formales de educación. Vive y trabaja en Santiago.

**DOCUMENTOS
DE BARBARIE VERSUS
EL «ARCHIVO DEL MAL»:
VOLUSPA JARPA Y
FRANCISCO PAPAS FRITAS**

RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI

Introducción

La historiografía ya ha dado a conocer, desde variadas perspectivas teóricas, el hecho de que en las décadas de 1960 y 1970 los procesos combinados de cambios en el quehacer artístico, por un lado, y la emergencia de dictaduras violentas, por otro, hizo surgir, en América del Sur, prácticas artísticas donde la forma y el objeto fueron desplazados y la crítica social fue evidenciada. Las prácticas conceptuales, como fueron posteriormente clasificadas, privilegiaban la acción, la intervención, la apropiación, y generaron una nueva relación del arte y su objeto a través, principalmente, del documento. Los registros de performances, las intervenciones en medios de comunicación masivos, la interrelación con la poesía visual y el arte postal, la utilización de diversos soportes (incluso, en algunos casos, máquinas de fotocopia), la apropiación de códigos visuales de la publicidad, toda esa gama de acciones generaron no solamente nuevas maneras de producir artísticamente, sino también un nuevo objeto de arte. O sea, el arte «desmaterializado» de este período, como lo definió la crítica Lucy Lippard (1997), hizo del documento su objeto.

Estas producciones de documentos de arte, juntas, componen un nuevo archivo artístico que pasa a participar de manera inicialmente conflictiva con el archivo artístico ya existente, el del objeto estético y su modo de exhibición. El debate acerca de cómo tratar estos nuevos archivos —si como registros o como obras válidas en sí mismas— generó diversas discusiones. Y hasta el día de hoy es una cuestión sensible el cómo tratar ese archivo al interior de los archivos de las instituciones y del mercado de arte. Es importante señalar que solamente a finales del siglo XX e inicios del XXI las instituciones empezaron a insertar estos documentos en sus acervos y exposiciones, lo que, consecuentemente, llevó a estos archivos a circular también en el mercado de arte.

Además de lo anterior, la producción documental del período de los años 1970 en América del Sur se dio por otras razones: la clasificación de individuos considerados «peligrosos», «sospechosos», «enemigos» del orden y del Estado en esta región. Las dictaduras que, de manera casi secuencial, empezaron a surgir en los países de este continente, con su política de violencia, persecución y muerte, emplearon diversos

métodos de clasificación e identificación con el fin de anular potenciales opositores, provocar miedo y desarticular los grupos de izquierda y posibles manifestaciones contrarias a los regímenes autoritarios. Estos métodos, para ser efectivos, necesitaban de información. Y la información generó un archivo al acumular datos vitales sobre las personas consideradas sospechosas, sus actividades, locales de trabajo y vivienda, nombre de familiares, etc. Esta política de la muerte proporcionó, además, informaciones para los estratos superiores de control, llegando hasta la CIA y organismos internacionales que estuvieron directamente relacionados con los hechos dictatoriales de este período. Y todo eso impactó en la configuración del archivo social, organizándolo desde el temor, la noción de orden y la represión, creando lo que nombraré como «Archivo del Mal».

Y si en los años 1960, 1970 y 1980 las prácticas conceptuales en América del Sur focalizaron su fuerza en el combate y en la denuncia de los procesos dictatoriales a partir de la producción de documentos de resistencia tales como pancartas, carteles, afiches, panfletos, arte correo, libros de artista, poesía visual, intervención en periódicos, algunas prácticas contemporáneas parecen enfocarse más en la manipulación de los documentos de barbarie,¹ o sea, en aquellos pertenecientes al Archivo del Mal y que ahora empiezan a ser desclasificados (o están en proceso de desclasificación). Estas prácticas contemporáneas establecen con el documento una relación de apropiación/manipulación: lo utilizan como soporte de acción, desplazando funcionalidades, resignificando memorias y narrativas, cambiándoles las formas y sentidos. Estos documentos resignificados se convierten en un nuevo agente al interior del archivo social, poniendo en fricción su estructura de formación y conformación: los documentos de barbarie son llamados a actuar para insertar ruidos al interior del Archivo del Mal.

El foco de este ensayo es el análisis de los agenciamientos artísticos (Cavalcanti 2016) al interior del Archivo del Mal producidos por trabajos con documentos de Voluspa Jarpa y Francisco Papas Fritas, artistas contemporáneos chilenos. A partir de la observación de «Histórias de Aprendizagem» (2014) y «Desclasificación popular» (2014-2018), respectivamente, pretendo observar de qué manera los documentos

son trabajados, transfigurados y elaborados, poniendo en evidencia sus orígenes, contenidos y significados. La elaboración poética de los documentos de barbarie realizada en estos trabajos produce impactos en el Archivo del Mal de donde provienen, llevando a la luz lo reprimido por los arcontes de este archivo y produciendo la posibilidad de su destrucción. Son trabajos que, cada uno a su manera, van más allá de un análisis situado al desvendar las redes de poder transnacionales que intervienen localmente, las jerarquías de poder y de comando internacionales y el archivo común que subyace a la cultura occidental y la historia de los países latinoamericanos: el archivo de la destrucción, de la violencia y de la muerte —*el Archivo del Mal*.

Mal de archivo y Archivo del Mal, o ¿por qué archivar el mal?

En el libro *Mal de archivo* (2001), el filósofo Jacques Derrida realiza la deconstrucción (el procedimiento filosófico creado por este autor) de la obra freudiana, especialmente de su libro *El malestar de la cultura* (1930). En esta obra, Freud elabora una explicación del inconsciente, de la psiquis, afirmando que el olvido no se trata de la destrucción de la memoria —hay capas, sedimentos de memoria que persisten en el inconsciente, dándole forma y constituyendo una especie de archivo interior del individuo. Ese archivo interior, a veces inaccesible a la superficie de la conciencia, se constituye a través del mecanismo de la represión o el principio de realidad, que obliga a la sublimación de los impulsos primitivos en pro de la protección y supervivencia de los individuos.

Ese mecanismo de represión es lo que interesa a Derrida para comprender la memoria, el archivo que produce, y su tratamiento por la psicología freudiana. ¿Cómo se constituye la memoria?, ¿es ella algo natural e inmediatamente accesible a la conciencia? La deconstrucción derridiana de Freud revela no solamente la falta de inmediatez de la memoria (o sea, la memoria no es algo orgánico e inmediatamente presente pues necesita del lenguaje para realizarse), sino también su proceso de constitución, el cual ocurre a través del olvido. Siguiendo la teoría freudiana, Derrida revela que el proceso de constitución de la memoria se da por un mecanismo de represión. La memoria se relaciona con la pulsión de muerte (el impulso a la destrucción) y, para existir, hace desaparecer algo, hace olvidar.

Ahí, en la relación entre la memoria y la destrucción —a través de la pulsión de muerte— reside la raíz de lo que Derrida nombra como «mal de archivo». El archivo necesita de la pulsión de muerte que deviene del miedo primitivo a la muerte, de un exterior y de ese constante recuerdo de su destrucción para existir. En resumen, es la pulsión de muerte la que juega un rol fundamental en el proceso de archivamiento, según Derrida, operando el aniquilamiento. Lo que queda de ese aniquilamiento es lo que puede ser contado, es lo que es recordado, es el archivo. En resumen, siendo el acto archivístico violento en sí, por ser aniquilador, lo que queda en él es el recuerdo de lo que destruyó, de lo que olvidó y dejó afuera. Y es a esa pulsión, fundamento mismo del archivo, que Derrida nombra «pulsión archiviolítica» o «mal de archivo».

Pero, por otro lado, el archivo también posee la capacidad de incluir en sí hasta al que lo destruye. En palabras del autor: «La destrucción radical puede aún ser reinvertida en otra lógica, en el inagotable recurso economístico de un archivo que capitaliza todo, incluyendo aquello que lo arruina o contesta radicalmente su poder: el mal radical puede aún servir, la infinita destrucción puede ser reinvertida en una teodicea, el diablo puede también justificar» (Derrida 2001, p. 8). Y si el archivo contiene en sí mismo ese mecanismo capitalizante, como dice Derrida, que reinserta todo en su interior, incluso el mal radical, ¿se puede decir que es posible para el archivo incluir no solamente la pulsión de muerte, sino también la muerte en sí misma?, ¿por qué y para qué archivar el mal —la tortura, el asesinato, la persecución?, ¿cómo entender la necesidad de producción de un *Archivo del Mal* por las dictaduras latinoamericanas y la posterior necesidad de su represión/olvido?

Para responder a esta cuestión, sigamos observando las afirmaciones de Derrida sobre la memoria y, especialmente, sobre el archivo. En primer lugar, es necesario decir que para Derrida el archivo constituye un lugar de autoridad, pues es su condición pertenecer a un lugar (o sujeto) que lo instituye y conserva (el arconte o el *arkheion*, o sea, frecuentemente el Estado). Y por esta condición de pertenencia y constitución de un lugar de autoridad, se torna obligatorio para el archivo, con el fin de constituirse, una exterioridad, un lugar, un afuera. Según Derrida: «La condición del archivo es la de la exterioridad de un lugar, la

constitución de una instancia y de un lugar de autoridad. Hay una relación de poder en la institución del archivo, no solamente una anamnesis intuitiva que resucitaría, viva e inocente o neutra, la originalidad de un acontecimiento» (Derrida 2001, p. 8). En resumen, el archivo necesita inscribirse en algún lugar para reproducirse, necesita anular las posibles heterogeneidades y disociaciones que podrían destruirlo y ese lugar y ese principio unificador adviene de la autoridad archivística, de quien (o de lo que) instituye el archivo, le confiere sentido y lo hace reproducirse.

En este sentido, como centro del poder, el Estado monopoliza también la tecnología, el principio unificador y el lugar de producción e interpretación del archivo político y social. Siendo el arconte, o sea, el lugar de autoridad y también el principio de comando inherentes al archivo, el Estado detenta el poder archivístico y también el poder archiviológico² (el poder de destrucción inherente al archivo). Es suyo el poder de crear, de mantener, de ordenar, de dar sentido y también de hacer desaparecer y destruir el archivo. La necesidad de comandar genera la necesidad de creación del archivo de ese comando: los informes, las leyes, los órdenes, los registros de ciudadanos, todo lo que se pueda (y quiera) registrar por ese poder entra en su archivo. Todos estos documentos componen la exteriorización del archivo, la forma física que adquiere, su lugar de comando y de ejercicio del poder. Esos son los documentos de barbarie, como diría Benjamin (1987), que conforman el archivo creado por este Estado, por este comando. Y considerando que este poder arcóntico y archiviológico detenta también el poder de decidir sobre la vida y la muerte, sobre la destrucción en sí misma, ese poder archiviológico no es solamente un *mal de archivo*, sino de hecho un verdadero *Archivo del Mal*.

Y es ese Archivo del Mal el que se pretende reprimir posteriormente por las fuerzas arcónticas, pues como fuerza y pulsión destructiva tiene el potencial de producir su propia destrucción. El Archivo del Mal está tomado por el mal de archivo: contiene en sí la posibilidad de su destrucción y necesita ser callado, olvidado, escondido y reprimido para preservarse en cuanto lugar de poder.

De esta manera, al observarse la constitución del Archivo del Mal, se puede notar algo curioso que es: el uso del lugar de autoridad, del

poder de decidir lo que es archivado, es usado para archivar los actos de violencia cometidos en nombre de un determinado poder (el Estado). Lo que queda de lo que fue olvidado en este archivo son actos reveladores y delatores de la violencia del Estado, del uso de su poder de muerte. El recuerdo de lo destruido que queda en este archivo es en sí mismo la destrucción. Y ese archivo se convierte, él mismo, en algo que amenaza ese poder, se convierte en otra pulsión de muerte que necesita sublimarse, reprimirse. El Archivo del Mal necesita del olvido para que el Estado y sus funciones sigan existiendo sin ruidos. El impulso de aniquilación que hace nacer el archivo es el mismo que lo intenta destruir posteriormente. Nada ni nadie puede ver, conocer o saber de este archivo y de los documentos de barbarie que detenta. Y el Estado intenta usar toda su autoridad arcóntica, de guardián e intérprete del archivo al mismo tiempo, para impedir que se conozca, que se vea y que se interprete ese archivo. Pero, ¿qué pasa si los documentos de barbarie, ellos mismos, empiezan a actuar contra el Archivo del Mal?

El documento de barbarie versus el Archivo del Mal

Cuando escribió sus tesis sobre la historia, Walter Benjamin definió lo que para él es la diferencia entre la mirada historicista y la mirada materialista-histórica de la historia. El fundamento de su planteamiento aparece cuando, al preguntarse con quién se identifica el investigador historicista y con quién establece una relación de empatía, responde: con el vencedor. En sus palabras:

Los que en un momento dado dominan son los herederos de todos los que vencieron antes. La empatía con el vencedor beneficia siempre, por lo tanto, a esos dominadores. Eso lo dice todo para el materialista histórico. Todos los que hasta hoy vencieron participan del cortejo triunfal, en que los dominadores de hoy pisotean los cuerpos de los que están postrados en el suelo. Los despojos son llevados en el cortejo, como de costumbre. Esos despojos son lo que llamamos bienes culturales. El materialista histórico los contempla con distanciamiento. Pues todos los bienes culturales que él

ve tienen un origen sobre el cual no puede reflexionar sin horror. Deben su existencia no solamente al esfuerzo de los grandes genios que los crearon, sino también al trabajo duro y anónimo de sus contemporáneos. Nunca hubo un monumento de la cultura que no fuese también un monumento de la barbarie. Y así como la cultura no está exenta de barbarie, no lo está, tampoco, el proceso de transmisión de la cultura. Por eso, en la medida de lo posible, el materialista histórico se desvía de ella. Considera su tarea peinar la historia a contrapelo. (Benjamin 1987, p. 225)

Como miembro alejado (y por muchos años olvidado) de la teoría crítica, Benjamin solo será retomado cuando años más tarde las teorías postestructuralistas traigan a la luz muchas de sus consideraciones sobre la apertura del sentido y la necesidad de la experiencia versus el racionalismo occidental, entre otras temáticas. En la tesis arriba reproducida, la conexión de Benjamin con teóricos como Derrida se hace ver en la dimensión del cuestionamiento de un historicismo basado en una visión teleológica y unidireccional del mundo, típica de lo que Derrida nombró como logocentrismo occidental. Esa historia, tal como es relatada, es la historia de los vencedores. Es la historia de la composición del archivo occidental, diría Derrida, calcada en la violencia: se erige sobre los despojos y sobre los cuerpos postrados en el suelo.

Siendo la cultura occidental ella misma un archivo y considerando lo anteriormente dicho sobre la violencia constitutiva del archivo, todo lo que pertenezca a ese archivo será, inevitablemente, un documento de barbarie. Esa violencia fundante, que es ineludible, conforma lo que participa en cualquier cultura y define también los procesos de transmisión de cultura, donde siempre habrá un olvidado, un despojo, un vencido. Es tarea de una práctica materialista, de una práctica crítica, peinar a contrapelo esa historia, esa cultura. Buscar los olvidos, los afuera, en donde reside el límite del archivo para cambiarlo desde adentro.

Es ahí, en el seno de una práctica crítica, donde un documento de barbarie puede operar no solamente como una memoria de la violencia que lo constituye, sino también como un agente rupturista del archivo, como un ente cuestionador de la archivioltica que lo conforma. Y esa práctica puede ser observada en el trabajo de algunos artistas

contemporáneos que realizan la acción poética de transformar el documento, de *ficcionalizarlo* para revelar lo olvidado, de ponerlo en acción contra el archivo al cual pertenece.

De distintas maneras, la artista Voluspa Jarpa y el artista Francisco Papas Fritas ponen en fricción los documentos de barbarie con los archivos del mal al cual pertenecen, creando agenciamientos artísticos que producen ruidos al interior del archivo socio-político. A la vez amplían el archivo del arte contemporáneo, en la medida que el reconocimiento y la valoración artística que alcanzan esos trabajos los llevan a insertarse en los circuitos artísticos mercadológicos e institucionales tanto regionales como internacionales. Y mientras más los documentos de barbarie son exhibidos, puestos a circular, comentados, más visibles y de largo alcance son sus agencias ruptoras. La operación primera de transfiguración y desplazamiento poéticos que modifican el documento de barbarie y lo desconectan de su archivo de origen sigue reactualizándose en cada nuevo acto de lectura, exhibición e interpretación, tal como este ensayo por ejemplo. Allende sus creadores, el agenciamiento artístico de los documentos/arte se convierte en un eterno juego de enfrentamiento con los archivos con los cuales están relacionados, consignados y designados.

Como fin de esclarecimiento, antes de partir el análisis de los trabajos más propiamente, me gustaría decir que el concepto de «agenciamiento artístico», desarrollado en mi tesis doctoral (Cavalcanti 2016), se refiere a la capacidad de los objetos artísticos de seguir operando prácticas discursivas independientemente de sus creadores. La acción creadora primera es fundamental para la constitución formal, discursiva y simbólica del objeto artístico, pero esta no será eternamente definidora de los procesos críticos que el trabajo puede realizar en los diversos contextos socio-temporales en el cual es llamado a participar una y otra vez. Más allá del artista, de su individualidad, de su personalidad, el estudio del agenciamiento artístico enfoca las prácticas y performances críticas que los trabajos en sí mismos producen al interior del campo artístico, del campo social o del archivo cultural (para seguir hablando en lenguaje derridiano) en el cual participan.

Voluspa Jarpa: la objetualidad del documento

Quizás se puede decir que el *leitmotiv* de la obra de Voluspa Jarpa sea el objeto. O mejor, el documento vuelto objeto. Contrariando las tesis más famosas sobre el arte conceptual, como las de Lucy Lippard, anteriormente mencionada, en donde este es definido como esencialmente «desmaterializado», el trabajo de Jarpa tiene volumen, tiene densidad, tiene superficie, tiene porosidad, tiene, principalmente, espacialidad. En su prolífica y extensa obra, la artista recaba los archivos culturales y del poder de la sociedad occidental en búsqueda de eso olvidado y reprimido que lo constituye. Y al encontrarlo, lo elabora simbólicamente, realizando una especie de terapia colectiva, dándole forma, color, cuerpo y densidad al trauma (Jarpa 2012).

Siempre relacionado a una pregunta por la historia (Jarpa 2012), el trabajo de Voluspa Jarpa, a partir de los primeros años 2000, se centró en una especie de labor de excavación casi arqueológica de los archivos de

Voluspa Jarpa,
«Histórias de
Aprendizagem»,
2014, 31ª Bienal
de São Paulo,
São Paulo, Brasil.
Gentileza de la
artista. Fotografía
Voluspa Jarpa.





las dictaduras militares en los países latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970. Ese proceso produjo una serie de obras expuestas en eventos importantes en el mundo del arte, como fueron la Bienal de São Paulo y la Bienal de Estambul, además de instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Esa investigación ha producido trabajos memorables como «Biblioteca de la No-Historia» (2010), «Síntomas de la Historia» (2010) y, el más reciente, «Histórias de Aprendizagem» (2014). En este ensayo, me gustaría detenerme en el análisis de este último.

La decisión de escribir sobre «Histórias de Aprendizagem» se da por el hecho de conocerlo bastante de cerca. Viví junto a él por todo el período de la 31ª Bial de São Paulo, en el cual fue exhibido. Hablé de este trabajo para varias personas, pasé por él, entré en él. Viví la elaboración del trauma que el trabajo proponía de manera intensamente cruda (y al mismo tiempo fascinante). Vi y sentí la experiencia (o mejor, las experiencias) producida por ese trabajo: silencio y estupefacción, por un lado, rabia e indignación, por otro. Nadie pasaba ileso a través de él. Cada uno y cada una sentían el peso del trauma allí expuesto, nuestro trauma. Al mismo tiempo, vi y presencié también la fascinación estética que producía la instalación misma: dar vueltas alrededor de la obra para ver los cambios de forma que los documentos iban tomando a cada ángulo era un ejercicio practicado por casi todos los observadores de la obra. Penetrar la instalación para sentir los documentos, además de intentar leerlos, ver las texturas que la artista les hizo tomar, sentir las superficies, también. Y esto último era lo que más nos hacía sentir en la piel la violencia de estos documentos de barbarie.

En términos materiales, «Histórias de Aprendizagem» (2014) era una instalación compuesta por documentos de la CIA (desclasificados recientemente por el gobierno de Estados Unidos) del período de la dictadura militar brasileña (1964-1985) y por documentos de la ABIN (Agencia Brasileira de Inteligência) producidos en el período que va del gobierno de Getúlio Vargas hasta el de João Goulart, incluyendo el período de fines de la década de 1940 hasta la mitad de la década de 1980 de la historia del país. En total, 520 archivos componían la obra que era de gran dimensión: una especie de laberinto de documentos/objetos en el medio del primer piso de la Bial (Fundação Bial de São Paulo).

Todos los documentos utilizados para componer la instalación fueron transformados por la artista. Los soportes, formas, apariencias se modificaron en la medida que los papeles que daban cuenta de la historia de complots y torturas se convertían en objetos de plástico. Muchos de estos papeles quedaron irreconocibles, mientras se superponían unos con los otros. Pero en alguna medida, incluso transfigurados, los documentos todavía exhibían el contenido reprimido que abrigaban: los

Voluspa Jarpa,
«Histórias de
Aprendizagem»,
2014, 31ª Bial
de São Paulo,
São Paulo, Brasil.
Gentileza de la
artista. Fotografía
Voluspa Jarpa.

informes sobre las articulaciones que revelaban planes de asesinato de líderes locales, la colaboración del gobierno brasileño con la CIA para instalar golpes de estado en otros países latinoamericanos, cambios de informaciones sobre procedimientos de tortura, entre otras informaciones que se dejaban ver entremedio de las tachaduras hechas por los mismos centros productores de estos documentos. En esa obra, Jarpa pone en evidencia ese Archivo del Mal de las dictaduras latinoamericanas, creado y guardado por los gobiernos de Estados Unidos y Brasil y que por años estuvo escondido, reprimido de la conciencia de la población brasileña y de América Latina.

Y si el poder archiviolítico del arconte del archivo, en este caso los estados de Brasil y Estados Unidos, decide sobre la represión o destrucción del archivo, es de él el monopolio de su eliminación. Y así es que muchos de los documentos sacados a la luz están completamente borrados: hay páginas y más páginas tachadas de negro, del inicio al fin. ¿Qué es lo que el Archivo del Mal reprime?

¿Qué es lo que fue sometido a lo incognoscible, desde donde seguirá desconocido pero viviente, produciendo la eterna neurosis del retorno y la repetición mientras no se resuelva? Cada tachadura es la evidencia del ejercicio del poder archiviolítico monopolizado por el Estado que nos retira el derecho a la elaboración del trauma y, por ende, nos impide cuestionar y destruir (o modificar) ese archivo. Permitiremos su reproducción y permanencia *ad infinitum* mientras sigamos reprimiendo, olvidando los mecanismos de producción de violencia y sumisión política y social que nos aprisiona en esa eterna neurosis social de la autorepresión.

Ese discurso psicoanalítico sobre la represión no es novedoso en el análisis de la obra de Jarpa. La artista misma es cercana a los textos psicoanalíticos y hace lecturas de su propia obra desde esta llave de interpretación. La comparación entre historia e histeria es parte de los textos artísticos³ de Jarpa, siendo incluso título de un importante libro sobre su obra.⁴ Es suya la siguiente afirmación:

El trauma de la histórica se produce, justamente, por la contradicción entre lo que se dice y lo que se oculta.

Ese es el punto de cruce con la historia que, como todos sabemos, es el relato por excelencia del poder y, por lo tanto, está basado en la manipulación de la información y en el secreto. Para mí lo más perturbador es el doble discurso: ves algo que crees que es una cosa, que te dijeron que era así, pero es otra cosa. Eso produce una fragilidad síquica feroz. (Mena 2017)

Siendo algo que participa en la composición misma de la obra, desde la elaboración de la artista, el discurso psicoanalítico se entrecruza con la idea de archivo que en Freud constituye lo inconsciente, el estoque de lo que uno reprime, pero no olvida. El mal de archivo, como lo define Derrida, es esa misma necesidad de olvido constituyente del archivo y del impulso destructivo que posee. El archivo reprimido no quiere salir a la luz, no puede hacerse ver, al revés, necesita estar siempre en el olvido, escondido, subterráneo, lugar desde donde opera su eficacia. Pero como *arkhê*, como exterioridad y lugar de comando, ese archivo necesita ganar corporeidad, ser inscrito en un lugar que le dé sentido y estructura. Ya no se trata del archivo del rincón inconsciente donde guardamos nuestros traumas, sino de la dimensión de constitución misma de la cultura política y social desde donde encontramos el sentido de nuestras acciones. Con todo, ese archivo de poder y de comando sufre del mismo *mal de archivo*, de la misma pulsión de destrucción, y es ahí donde se convierte en el *Archivo del Mal*, del mal social, del mal civilizacional. El intento de represión del Archivo del Mal adviene de su necesidad histórica, como diría quizás Jarpa, de seguirse reproduciendo, de seguir ejerciendo el poder sobre los cuerpos sin que estos cuerpos se den cuenta.

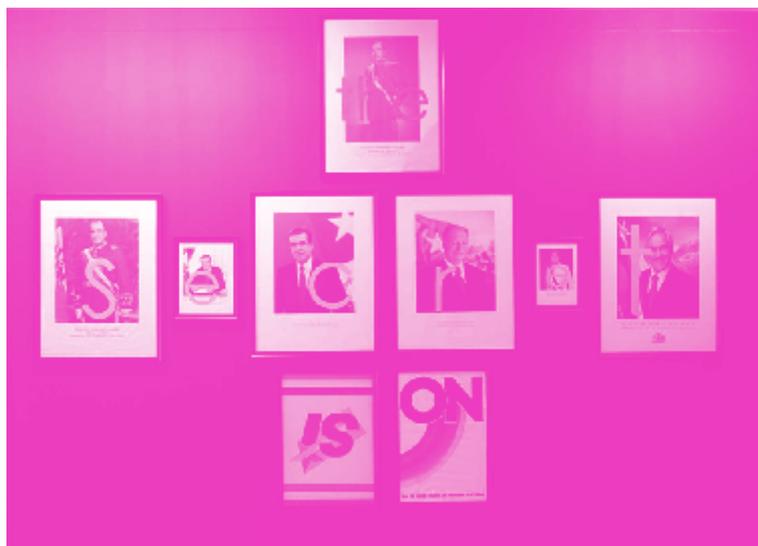
Y al llevar estos documentos de barbarie a la materia, Jarpa los hace tocar los cuerpos atingidos por el Archivo del Mal. Pasear por entre las hojas plásticas, densas, más gruesas que el papel, con diferentes colores y texturas, es un rito escalofriante. Se siente el documento de barbarie. Se siente lo que él contiene. Se siente lo que él reprime. Verlos de lejos, componiendo una especie de nube, de masa indefinida, nos hace tener idea de la masa de informaciones, de noticias, de cosas que nos son escondidas cotidianamente por los centros arcónticos de poder.

Una masa asustadora e intrigante, compuesta por juegos complejos de composiciones y texturas en donde el negro y el gris se hacen presentes y que parece que nos va engullir en cualquier momento.

Por su composición, «Histórias de Aprendizagem» posee en sí el potencial de, a cada reproducción, crear nuevas significaciones y nuevos conflictos con el Archivo del Mal de donde proviene. En el año en que fue exhibida por primera vez, Brasil empezaba a vivir, recientemente (2013), procesos de conflictos sociales que llevaron a la deposición de la presidenta Dilma Rousseff en 2016. Desde ese período, la inestabilidad social vivida en el país es tremenda, mientras las instituciones políticas caen cada vez más en el descrédito. Todo ese escenario está llevando a que sectores amplios de la sociedad flirtean con el autoritarismo nuevamente —la elección de Jair Bolsonaro como presidente del Brasil es el ejemplo más palpable. Es la historia del aprendizaje que no tuvimos repitiéndose históricamente en la figura de personas que están abiertamente agrediendo en las calles a quienes profesen apoyo a partidos políticos de izquierda o sean LGTB, negras y negros. Llegamos nuevamente a la histeria de la historia que no se deja terminar, pues su mecanismo sigue reprimido por el Archivo del Mal, que no nos deja cambiarlo. Siendo así, la potencia del agenciamiento de este trabajo de Jarpa es el darnos la oportunidad de elaborar ese trauma y finalmente modificar el mecanismo del Archivo del Mal dictatorial de nuestras historias políticas, «para que no se repita» de verdad.

Francisco Papas Fritas: el documento como performance

Desde la primera vez que escuché sobre el trabajo de Francisco Papas Fritas me interesó su estrategia de acción. Se podría decir que es un artista bastante cercano a la definición de activista, en la medida que borra las fronteras entre la acción artística y la acción de intervención social. Considerando la dificultad encontrada en la definición de artivismo, lugar de frontera donde siempre se puede caer demasiado para un lado u otro, resultando en que los artivistas siempre son acusados de estetizar las luchas sociales o de politizar demasiado el estético, olvidándolo, creo que Papas Fritas logra generar intersticios de diálogos entre estas dos esferas de acción, imbricando una en la otra. ¡Tarea



«The Secret is On»
(2016), Francisco
Papas Fritas.
Muestra 2054.
Archivo del Artista.

compleja! Viendo su trabajo, observo que, en muchos de ellos, más que retórica, el arte es llevado a ejercer su dimensión política, en la medida que efectivamente actúa para reordenar la partición de lo sensible (Rancière 2005) y/o cuestionar los archivos del mal que subyacen a la cultura política y social chilena.

Sus proyectos más interesantes son los que no conforman exactamente un objeto, sino los que movilizan una cadena de actores y hechos que unos tras otros realizan cambios o cuestionamientos profundos en la conformación de la realidad dada. El ejemplo más conocido, que ganó repercusión internacional, es el trabajo «Ad augusta per angusta» (2013), donde el artista quemó los pagaré (títulos de deudas) de los estudiantes de la Universidad del Mar, en la V región, sector de Reñaca (Valparaíso), cuyo cierre había sido ordenado por el Ministerio de Educación. La deuda seguiría siendo cobrada hasta 2030 a los estudiantes. Papas Fritas se involucró en la toma realizada por los estudiantes y sacó los documentos pagaré de la universidad y los quemó uno a uno. Posteriormente, escribió un documento donde se declaraba judicialmente responsable por el acto, con el fin de proteger a las y los

NEUROLOGIA

Suma de eventos *

	Lugar	Origen	Hacia	Incomunicado	Tortura	
1	LONDRES 38	DINA	15/02/77	26/02/77	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
2	4 ALAMOS	DINA	26/07/77	08/08/77	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
3	3 ALAMOS	CARABINERO	05/01/77	21/02/77	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
4					<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5					<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Resumen de los hechos y otros hechos (si los hay)

En Londres 38 golpes, violación, venda vendada, aplicación de cemento, tortura psicológica (amenaza de muerte y de menores), presencia de un perro, supresión de funciones psicológicas.

En 4 Alamos: Incomunicación, trata de ahogante, amenazas.

En 3 Alamos: tortura y amenazas constantes.

EFECTOS INVALIDANTES SI NO

my sponsor

estudiantes, y también grabó un video confesando la autoría de la acción. El proceso duró cerca de diez meses y fue exhibido en el Centro Cultural Gabriela Mistral. La muestra contó con las cenizas de todos los pagaré quemados, algunos objetos de la toma y, paralelamente, con el lanzamiento por internet del video-confesión de Papas Fritas, que después fue exhibido en una combi (Tapia 2014).

El traspaso del límite entre acción legal e ilegal realizado por Papas Fritas en este proyecto revela no solamente la arbitrariedad de lo que es el crimen, sino también cómo el arconte es el que tiene el poder definidor de lo que es legal o ilegal. El cobro de las deudas a estudiantes, aun después del cierre de la universidad, realizada por una banca de inversores que especularían con esta deuda en las bolsas de valores, es la acción considerada legal por estos poderes. El no pagar, el desobedecer al orden de este Archivo del Mal, al revés, es el crimen. Poner en relieve esta arbitrariedad de las definiciones de lo que es o no legal llevó a que lo reprimido de esta situación fuese visto por las personas. El hecho de que muchos cobros de deudas son abusivos y son impuestos a estudiantes de niveles económicos bajos, llevando a que millares de familias se arruinen en pro de buscar educación, se desnaturaliza. Ya no es «el sistema es así no más», ya no se trata más de resignarse ante una realidad dada. Es posible ver lo que esa realidad esconde, el hecho de que su poder es arbitrario y está basado en la violencia. Llevada a la conciencia, la realidad reprimida por los poderes económicos se torna pasible de elaboración y, por lo tanto, de cambio.

Pero la obra reciente de Papas Fritas que más llamó mi atención en los últimos años es el proyecto «Desclasificación popular» (2014). Desde el año 2014, el artista empezó una investigación acerca de los archivos clasificados de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocido como Valech 1. Bajo el gobierno de Ricardo Lagos, ya en el período democrático, al inicio de los años 2000, fue creada la ley 19.992 que instituía la Comisión Nacional sobre Prisión y Tortura y estipulaba las reparaciones a las víctimas del período dictatorial del país, pero que también establecía el secreto (o la clasificación) de los documentos bajo la guardia de la comisión por un plazo de cincuenta años. Según el texto de la ley, en el artículo 15 bajo el título IV, Del Secreto, se lee:

2054 (2016),
Francisco Papas
Fritas. Cuadro de
video. Archivo
del artista.

Son secretos los documentos, testimonios y antecedentes aportados por las víctimas ante la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada por decreto supremo n°1.040, de 2003, del Ministerio del Interior en el desarrollo de su cometido. En todo caso, este secreto no se extiende al informe elaborado por la comisión sobre la base de dichos antecedentes.// El secreto establecido en el inciso anterior se mantendrá durante el plazo de 50 años, período en que los antecedentes sobre los que recae quedarán bajo la custodia del Ministerio del Interior. (Ley n°1992. Diario Oficial de la República de Chile, Santiago, Chile, 24 de diciembre de 2004)

El incómodo producido por este interdicto de cincuenta años llevó a que el artista empezase una investigación más profunda acerca de la ley, su operacionalidad, consecuencias y posibles brechas, involucrando un grupo de profesionales del periodismo, de las ciencias políticas y de otras áreas en el proceso. Junto a este colectivo, Papas Fritas empezó a llevar a cabo el proyecto de desclasificación de estos archivos, empezando por encontrar brechas en el artículo 15 sobre la clasificación de las informaciones. Enseguida, se inició el proceso de difusión del proyecto junto a las y los expresos políticos para informarles y orientarlos en la búsqueda de sus informaciones, retenidas por la comisión. El resultado fue la creación del proyecto «Desclasificación popular», que agrega una red de profesionales, expropiadas y expropiados políticos y sus familiares, además de organizaciones de la sociedad civil que buscan la desclasificación colectiva de estos archivos.

Además del proyecto «Desclasificación popular» y de la red de solidaridad y acción colectiva que creó, la investigación también generó la muestra 2054 (2016), exhibida en la galería Metales Pesados. La muestra contenía cuadros en donde se veían algunos de los documentos desclasificados con testimonios de expropiadas y expropiados políticos, la serie «The Secret IS ON», compuesta por fotos de expropiados chilenos de distintos períodos junto a los afiches de la campaña de 1989 del Sí o No invertidos, y, finalmente, un video performance en que el artista aparece en una simulación de tortura y se tatúa, sin tinta, en la espalda, uno de los documentos del Informe Valech desclasificados.

Diferente del procedimiento realizado por Jarpa, anteriormente analizado, aquí la puesta en evidencia de lo reprimido se da también de manera violenta. La violencia como un acto rupturista radical del Archivo del Mal, o sea, «Desclasificación popular» es el principio archiviolítico (el principio de destrucción del archivo) hecho realidad y asumido desde afuera por los olvidados o reprimidos en él. La acción colectiva, organizada e informada, desafía el interdicto, se levanta contra el poder de represión del archivo para forzarlo a ver la luz. Y de hecho se logran desclasificar algunos, trayendo al campo social los documentos de barbarie interdictos y dándoles la posibilidad de actuar en contra del Archivo del Mal.

Y en la muestra 2054 los documentos de barbarie ahí exhibidos no disfrazan, no eluden, no esconden el mal del archivo de donde provienen. Especialmente en el video performance donde el artista es torturado y tatúa en su cuerpo un Informe Valech sin tinta. La crudeza de las imágenes son potentes. En esa acción, la performance parece un intento de responder directamente el cuestionamiento de Derrida sobre «¿qué es del archivo cuando él se inscribe directamente en el propio cuerpo?» (Derrida 2001, p. 8). ¿Es el documento de barbarie que se convierte en herida abierta?, ¿es el documento de barbarie que ahora es cicatriz?, ¿ese documento de barbarie que el artista ahora lleva incrustado en su cuerpo, qué es de él ahora?

Como la circuncisión, marca que inscribe un lugar cultural en el cuerpo, el tatuaje sin tinta —o la herida con forma de documento Valech— es ahora un lugar de inscripción cultural en el cuerpo del artista. Y de todas las acciones complejas que este trabajo suscita, el agenciamiento artístico más interesante es esa performance que se amplía a la duración de la vida del artista. Mientras él viva, el documento estará realizando su performance contra el mecanismo de represión del Archivo del Mal, revelando lo que este necesita reprimir. Y para más allá de la vida del artista y de su cuerpo, el video performance, los afiches y cuadros con los testimonios también seguirán produciendo el ruido al interior del silencio de muerte que los arcontes de este archivo pretenden imponer.

Y en un momento en donde, como lo dicho anteriormente, países como Brasil vivencian o experimentan el autoritarismo nuevamente; cuando el radicalismo de discursos xenófobos, homofóbicos y antipolíticos asombran el continente Americano (y no solamente); en donde la sociedad civil chilena todavía lucha por que sus representantes reconozcan y entiendan la importancia de los actos de reconocimiento y reparación de los crímenes cometidos por la dictadura (recuérdese la reciente polémica con el exministro de Cultura respecto de sus declaraciones sobre el Museo de la Memoria) y por que los responsables por violaciones de los derechos humanos sean debidamente punidos, es fundamental hacer ver los documentos de barbarie que este tipo de poder arcóntico puede producir y elaborarlos críticamente. El Archivo del Mal está más actualizado que nunca en nuestro continente, en nuestra región, en nuestros países. El agenciamiento de «Desclasificación popular» es esa potencia de ampliar la conciencia sobre el silenciado, producir el trabajo de elaboración cultural del trauma colectivamente y actuar en la dirección del cambio de este Archivo del Mal antes que él entre en acción nuevamente, produciendo lo que mejor sabe producir: la destrucción.

Palabras finales

El análisis puntual de algunos trabajos de Voluspa Jarpa y Francisco Papas Fritas de ninguna manera intentó ser exhaustivo o hacer un panorama extenso de las obras complejas y múltiples de ambos artistas. Simplemente, se trató de relevar en estas obras la potencia archivológica que poseen: el poder de destrucción de lo que se nombró aquí como el «Archivo del Mal». A través de procedimientos poéticos de apropiación, transfiguran el documento, lo convierten en objeto, en estructura, en cicatriz y en acción colectiva, con el fin de dar a estos documentos de barbarie un nuevo sentido y nuevo uso: convertirlos en destructores de su propio archivo.

La elaboración simbólica de estos documentos, su transformación material y significativa, los inscribe en otro archivo, el archivo artístico, elaborando desde ahí la transfiguración que genera el agenciamiento artístico de cada trabajo. No se trata de solamente develar estos

archivos, tornarlos públicos, es necesario también elaborarlos, tornarlos imagen, símbolo, cuerpo, forma, acción. Es necesario no solo poner en evidencia los documentos de barbarie y lo que contienen, sino también hacerlos actuar en contra de su archivo, darles potencia simbólica de actuación mas allá de sí mismos. Los artistas aquí analizados operan, como diría Derrida, un nuevo proceso de inscripción que insertan los documentos de barbarie en una nueva economía, desde donde pueden jugar en contra de su lugar de origen, de su archivo original. Y mientras más conocidos, más comentados, más legitimados al interior del circuito artístico, más grande y potente será el agenciamiento de estos documentos de barbarie ahora convertidos en documentos/arte, de modo que el reconocimiento artístico nacional e internacional de que gozan tanto Jarpa como Papas Fritas trabaja a favor del agenciamiento de obras como estas.

Ambos artistas llegan más allá de las fronteras locales, abarcando en sus trabajos tanto lo regional como lo global, en la medida que logran conectar los hilos de poder constituyentes del archivo occidental subyacente a nuestras formaciones sociales. Deshilan la red de poder que comanda, constituye y controla los archivos del mal mostrándola en su amplitud y capilaridad, revelando sus superposiciones y jerarquías que se nos escapan a la vista. Además de esto, los trabajos que producen están elaborando —en el lenguaje que se pretende ahora global del arte— los traumas locales y regionales, que resultan ser producidos por actores transnacionales. O sea, en las obras de Jarpa y Papas Fritas queda evidente que hablar de local, regional o global es hablar de un lenguaje occidental más o menos conocido por gran parte del mundo: el lenguaje del poder, de la violencia, de la sumisión y de la destrucción que están presentes en los documentos de barbarie producidos por esta cultura desde hace milenios.

MATERIAL CONSULTADO

Benjamin, Walter (1987).

Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense.

Cavalcanti, Raíza Ribeiro (2016).

Agenciamentos artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro (tesis de doctorado en Sociología), programa de pós-graduação em sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, Brasil.

Derrida, Jacques (2001).

Mal de arquivo, Río de Janeiro: Relume Dumará.

Freud, Sigmund (2017).

El malestar en la cultura, Madrid: Ediciones Akal.

Fundação Bienal de São Paulo (ed.) (2014).

Como procurar coisas que não existem. Catálogo de exposición.

Jarpa, Voluspa

— (2003). *Histeria privada: historia pública*, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

— (2012). *Historia histeria: obras 2005-2012*, Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Lippard, Lucy (1997).

Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, California: University of California Press.

Mena, Catalina (2017).

«Voluspa Jarpa: desclasificada», en *Artishock*, recuperado de: <http://artishockrevista.com/2017/01/05/voluspa-jarpa-desclasificada/>

Rancière, Jacques (2005).

A partilha do sensível, São Paulo: Editora 34.

Tapia, Francisco Salinas

— (2014). Sitio de difusión del artista Francisco Papas Fritas: *Proyecto Ad Augusta Per Angusta*. Recuperado de: <http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/ad-augusta-per-angusta-2014/>

— (2014). Sitio de difusión del proyecto «Desclasificación popular». Recuperado de: <http://desclasificacionpopular.cl/>

NOTAS

¹ Esclarezco que el término «documento de barbarie» fue inspirado en el texto *Sobre el concepto de historia* (1987) de Benjamin, y servirá como concepto de análisis de los trabajos que componen este ensayo. El concepto se refiere a la relación que Benjamin establece entre cultura y barbarie como diferentes complementarios: «Nunca hubo un monumento de la cultura que no fuese también un monumento de la barbarie. Y así como la cultura no está exenta de la barbarie, no lo está, tampoco, el proceso de transmisión de la cultura».

² Según Derrida, el poder archiviológico se refiere a la dimensión destructiva inherente al archivo: «directamente en aquello que permite y condiciona el archivamiento, solo encontramos aquello que expone a la destrucción y, en verdad, amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y la archiviológica en el corazón del monumento. El archivo trabaja siempre a priori, contra sí mismo» (Derrida 2001, p. 18).

³ Con ese término me refiero tanto a las obras como a los títulos de ellas, presente por lo demás en discursos y textos de la propia artista.

⁴ El término se refiere al juego utilizado por la artista entre los términos «historia» e «histeria» que aparece en varios libros y catálogos sobre su obra, como por ejemplo los catálogos *Histeria privada: historia pública* (2003) e *Historia histeria: Voluspa Jarpa Obras 2005-2012*, presentes en el archivo CeDoc.

Renzo Filinich Orozco (Lima, Perú, 1978) es Doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Magíster en Artes Mediales por la Universidad de Chile y Licenciado en Ingeniería en Sonido. Ha sido asesor en el área de nuevos medios del CNCA (2017, 2018), curador de arte sonoro y música electroacústica, docente e investigador en el campo del arte y las tecnologías. Sus líneas de investigación comprenden: arqueología de medios, estética y artes mediales. Entre sus producciones se cuentan: *TA [P] CHAS: References to Indigenous Traditions in Peruvian Electroacoustic Composition of the 1960s* (Leonardo Music Journal, 2017), *Arte sonoro en Chile: Ethos, Circuito y Performance* (ICLC, 2018); «*The Cholo Feeling*» - *Art and mediality as an exploration of the notions of transculturation and identity transfiguration* (ISEA 2019).

«THE CHOLO FEELING»

ARTE Y MEDIALIDAD COMO
EXPLORACIÓN DE LAS NOCIONES DE
TRANSCULTURIZACIÓN Y
TRANSFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD

RENZO FILINICH OROZCO

Introducción

En mi investigación artística reflexiono sobre las negociaciones entre el medio técnico y el cuerpo, concretamente las que se dan en un territorio latinoamericano. Una de las preguntas que han surgido al respecto es cómo dentro de un territorio *transculturizado* se desdibuja una identidad o se transfigura en función de las tecnologías. Para llevar a cabo esta reflexión, me he servido de la imagen del «cholo», como identidad híbrida y en permanente deconstrucción. Hablar de «cholo» es hablar de mestizaje, de una forma de ser y estar en un territorio latinoamericano (Dulitzky 2001, p. 20). Guamán Poma de Ayala¹ habla del mestizo como el «cholo». El origen de esta palabra remite al quiltro, al cruce de un perro fino con uno corriente. La unión entre el español y la mujer india terminó muy pocas veces en matrimonio. Normalmente, la madre permanecía junto a su hijo, su «huacho», abandonada y buscando estrategias para su sustento. El padre español se transformó así en un ausente. Cholo es una identidad dada por el colono e integrada por el habitante indígena, es una identidad que a su vez desagrada y no es aceptada, porque denota un carácter de bajeza social y cultural; podríamos decir que el cholo viene a ser el «monstruo» del criollo, su carga social que le hace ver un origen oculto que no quiere reconocer. Este conflicto de marcas y orígenes dentro de la realidad latinoamericana es reflejado por las siguientes palabras de Bolívar Echeverría:

Estos indicios, llamados «subjetivos», que se encuentran ocasionalmente en la experiencia vital de la vida moderna apuntan hacia un conflicto diferente al que hay entre modernidad y tradición. Podría decirse que expresan en su estado bruto un conflicto que la modernidad tiene consigo misma o una inconsistencia o contradicción inherente a la modernidad misma: como si la modernidad establecida o «realmente existente» tratase de conciliar dos proyectos de sí misma, incompatibles el uno con el otro. (Echeverría 2008, p. 2)

Es en este proceso de reconocimiento que mi obra «The Cholo Feeling» (2017) hace alusión a un sentimiento de nostalgia y de arraigo a una identidad que fue, es y está por ser, una identidad fronteriza y esqui-va,

que se ubica «entre» definiciones. Ya de por sí transculturizar la palabra «cholo», anteponiendo un artículo y agregando un sentimiento de melancolía en un lenguaje ajeno, da la idea de una identidad transfigurada, que surge precisamente como materialización de una crisis de vaciamiento de sentido, y que está dada por el entrecruzamiento de códigos incompatibles con un único lenguaje, ya sea el español, el inglés o el quechua. Una mezcla presente de rasgos de identidad heterogéneos que, sin ser modificados, dan una apariencia diferente, como la implantación de un «injerto» de uno de los elementos de una cultura en el todo de otra, que transforma de manera momentánea los rasgos de la primera, o como la experimentación de un «cruce genético» de dos culturas, la indígena y la occidental, que altera de manera permanente las características de ambas.

La obra invita así a reflexionar sobre una posibilidad vencida, aunque no derrotada, que pone énfasis en la ontología del sujeto social, es decir, en su consistencia sutil en tanto sujeto capaz de transformar el código cultural vigente, y con él a sí mismo, en el momento de su necesaria actualización (Echeverría 2001, pp. 57-77).

El corpus de la obra se enfoca en la revisión, reflexión y análisis de la práctica artística de mi identidad como sujeto desplazado y en el desierto, con el fin de explorar las fuentes de influencia y métodos de recepción, resección y comprensión en la construcción de una identidad evanescente (Echeverría 2001, pp. 57-77). Bolívar Echeverría nos dice que la condición evanescente «implica que la identidad siempre está ligada al riesgo y a algo completamente extraño, que aparece siempre inaprehensible e infranqueable y es, por eso mismo, el combustible más propio de cualquier identidad» (Echeverría 2001, p. 54). Por otra parte, el proyecto hace alusión a mi relación con el uso de tecnologías en mi producción artística. Es por ello que surge en mí la inquietud de desarrollar un acercamiento reflexivo a los medios técnicos, siempre bajo el marco de las transformaciones y continuidades, muchas veces subterráneas, dentro de las prácticas y tradiciones culturales que conviven en mi espacio territorial. Asimismo, el impacto producido por la aceleración de la comunicación y los avances tecnológicos fuerzan un abordaje transdisciplinar de mis prácticas artísticas, a través del cual podemos



Renzo Filinich,
«The Cholo
Feeling», 2017.
Captura de
imagen.

observar de qué formas mi identidad como migrante se potencia en tanto que medio y posibilita, así, la indagación en las identidades locales, nacionales y/o regionales que, presentes de manera latente, pueden emerger para expresarse de modos insospechados.

Es en este sentido que el concepto de «transculturación» —abordado para efectos de esta investigación principalmente a través del trabajo del pensador cubano Severo Sarduy— nos permite adoptar una mirada latinoamericana crítica, considerando los alcances de la colonización en el origen de la estética neobarroca, con la que movilizar el fundamento de dicho género —la carnavalización— hasta el centro de la productividad textual latinoamericana: «[el] espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica» (Sarduy 1972, p. 175).

Por otra parte, esta investigación y obra también entienden que la transculturación emerge al observar de qué manera ciertas configuraciones particulares de los aparatos técnicos refuerzan o alteran los criterios sociales contra los cuales se evalúan los cuerpos humanos y su cruce con las tecnologías. Le Breton sostiene que el cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural, es decir, que la experiencia corporal está sometida a una socialización (Le Breton 2002, p. 7).

En ese sentido, el enfoque de transculturación nos permite comprender la codependencia entre ser humano-máquina y su política. Precisamente, el uso de materiales basados en el video y el sonido nos muestra de qué manera dialogan estos soportes uniendo y ampliando el cruce identitario con el arte medial —que para el caso de esta obra son gatillados, imagen y sonido, ocupando datos del cuerpo, a través de métodos de computación fisiológica en la interacción corporal humana, entregando una estética transfigurada en la representación de mi identidad, desrealizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente.

Identidad / medialidad / transfiguración

La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado(...) no se trata de que las cosas pertenezcan simultáneamente a lo enorme, mundo real o pequeño, mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo.

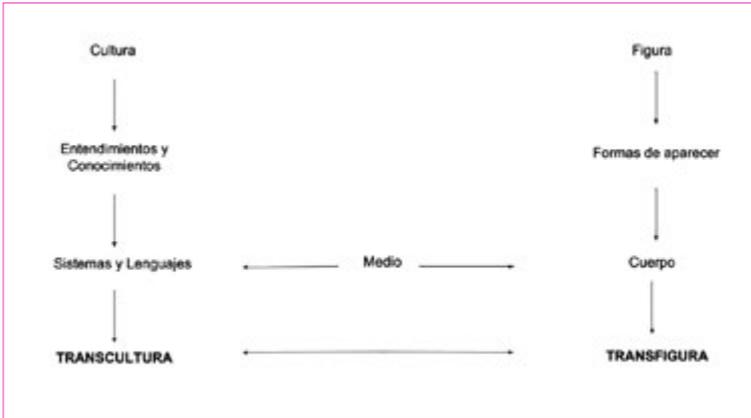
Maurice Merleau-Ponty,
El ojo y el espíritu.

Desde finales del siglo XX han surgido movimientos y manifestaciones artísticas que exploran diversos lenguajes con el objeto de establecer un evento «experiencial» a través de, precisamente, la recreación de experiencias viscerales. Este es el caso del trabajo de artistas como Stelarc y Orlan, por nombrar algunos. En ambos casos se amplía la definición de *transfiguración* de género y cuerpo, haciendo referencia en gran medida a formas híbridas donde la relación máquina y condición humana aparece como *cuerpos tecnológicos*: amalgamas de tecnología y carne que, en lugar de relacionarse entre sí como dos entidades separadas e imparciales, lo hacen a través de una negociación mutua, de la que resulta una estética basada en la hibridez. Esto señala el desplazamiento de las definiciones normativas —sociales e institucionales— del cuerpo que, históricamente, han rechazado

los híbridos, considerándolos monstruosos.² Así, para denotar el concepto de hibridación y *transfiguración* en las manifestaciones artísticas, y del cuerpo para este caso, tomaremos las ideas del pensador Bolívar Echeverría. Partiremos con una reflexión dada por él sobre la manifestación del cuerpo en las artes:

La experiencia estética es a tal grado indispensable en la vida cotidiana de la sociedad humana, que se genera constantemente en ella, y de manera espontánea. Tiene lugar en algo semejante a una conversión de la serie de actos y discursos propios de la vida rutinaria en episodios y mitos de un drama escénico global; a una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes de la escenificación de ese drama, de ese hecho «prototeatral». De esta manera, estetizada, la experiencia de la acción cotidiana implica la percepción de sus movimientos como un hecho «protodancístico», así como la del tiempo de los mismos como un hecho «protomusical»; la del espacio de sus desplazamiento como un hecho «protoarquitectural» y la de los objetos que lo ocupan como hechos plásticos de distinta especie: «protoescultóricos», «protopictóricos», etcétera. (Echeverría 2001, p. 7)

Debido a la fluidez de las formas exploradas, en esta definición se hace hincapié en el cuerpo humano como una fuerza primaria de significación, que utiliza las posibilidades cada vez mayores que proporciona el diseño y la tecnología. Continuando con la revisión del cuerpo como mediador en las artes, también podemos referirnos al uso del acto verbal como un acto visceral y tecnológico, y a la forma en que el cuerpo ha abrazado la interacción física. En consecuencia, este estilo permite al performer y a la audiencia, por igual, aprovechar los procesos de comunicación prelingüística involucrándose con una conciencia de lo *primordial* a través de una percepción sensualmente estimulada. Hablamos entonces de un «proceso de construcción o reconstrucción de formas organizacionales e identitarias compartidas, con base en una tradición cultural preexistente o



Diego Gómez-Venegas, «De la transculturación a la transfiguración en los medios técnicos», *esquema de investigación arqueología de medios*, 2017.

construida» (Bartolomé 2008, pp. 105-140). Combinado con esto, el potencial para engendrar un cierto sentimiento de trascendencia, para comprender ideas, experiencias y

conceptos de una manera única, produce una respuesta de perturbación que puede ser al mismo tiempo desafiante y emocionante, a la vez inquietante y placentera.

Un rasgo importante de las prácticas mediales digitales es la centralidad de los modos de significación no lingüísticos, ya que en gran parte las interacciones sociales y los modos significativos son visuales, cinéticos, gravitacionales, aurales, etc. Los estudios de diseño de tecnologías apuntan a encontrar maneras de expandir e intensificar la reflexión sobre el software y la cultura computacional en general. Los problemas en los que se trabajan son bastante inevitables, ya que el software, y las ideas y técnicas subyacentes a él, son elementos cruciales, aunque no reconocidos, de la vida cotidiana. Pocas partes de la cultura humana permanecen intactas por el software, pero hay relativamente pocos medios para evaluarlo.

Es crucial, entonces, comprender y reflexionar sobre sus precondiciones y factores basales, que a su vez tienden a prosperar y renovarse. Para aliar tal entendimiento con un enfoque lógico es necesario reunir un

conjunto de ideas fundamentales basadas en iteraciones que, a medida que se mueven a través de diferentes campos, son cambiadas por ellos, ya que a su vez cambian aquellas a las que proporcionan nuevos conocimientos. Al mismo tiempo, establecen un conjunto de modismos y técnicas que dan forma y posibilitan otras áreas de la vida.

Desde el punto de vista de la arqueología de medios, el teórico alemán Wolfgang Ernst nos invita a reflexionar que la vida cultural de un medio no es igual a su vida operacional: una radio construida durante el régimen nacionalsocialista alemán (la famosa Volksempfänger, que alcanzó notoriedad al transmitir discursos de propaganda) recibe programas radiales cuando se opera hoy, porque la estable infraestructura tecnológica de transmisión medial está aún operativa (Ernst 2016).

Tratar de definir la performance con tecnologías como un género específico de la performance contemporánea resulta difícil. Se puede argumentar que ella puede ser rastreada a través de la práctica antigua, en la ritualización del teatro y, en adelante, en los innovadores trabajos mediales de fines del siglo XX, hasta llegar al presente. Esto sugiere que este estilo en sí no es nuevo y los intentos de articularlo sufren leves variaciones. Un caso en particular se da en la práctica femenina transgresora que ocupa el cuerpo como un territorio para la exploración de múltiples lecturas reivindicatorias, principalmente a partir de finales de los años 1960 en Latinoamérica (Alcázar 2008, pp. 331-350). Cargado de un carácter intercultural e interdisciplinario que se ha convertido en un referente internacional desde la década de los ochenta, su desarrollo da cuenta de una estética visceral establecida en Chile a lo largo de los años noventa. Desde otra mirada, también podemos hablar sobre la performance festiva, que de igual forma se encuentra vinculada al cuerpo performativo y en muchos casos directa o indirectamente al uso de tecnologías. Veamos el caso de la electrificación del wayno en el Perú, en el que acuden cientos de personas para internarse en una danza ritualizada bajo un trance cargado de emocionalidad durante varias horas. Bajo el compás de arpas, guitarras, teclados y percusiones electrónicas, este tipo de manifestaciones sonoro-emocionales transcurre en la construcción narrativa para el sonido de la obra. Echeverría hace hincapié en que estas prácticas no están separadas las unas de las

otras, y en el caso de «The Cholo Feeling» esto se hace evidente al citar las manifestaciones de ritual y la fiesta en el diseño sonoro de la obra:

Arte y ritual, arte y ceremonia festiva tienden a combinarse e incluso a confundirse en algunas de las principales corrientes o en algunos de los niveles esenciales de la exploración formal llevada a cabo por el arte llamado «moderno» o «de las vanguardias». Intentemos entonces acercarnos a esa zona de la experiencia social en donde el arte se presenta efectivamente como una performance que contribuye a la creación de esa vivencia radical a la que conocemos como experiencia festiva. (Echeverría 2001, p. 2)

En definitiva, es solo cuando dejamos de definir el uso de prácticas ritualizadas como un estilo particular contemporáneo de performance y, por el contrario, comenzamos a entenderlo como una característica integral de tal práctica que nos vemos empujados hasta los límites de la performance, para explorar allí la experiencia contemporánea con las máquinas. Volvemos quizá a las tradiciones de lo ya existente, evocando el poder único del ritual, el de un cuerpo performático inserto en estas (nuevas) tecnologías (Donnarumma 2016). Ya que tal práctica nos exige un cambio en los criterios de apreciación, el trabajo de performance, sensitivo y transgresor en su forma misma, puede producir una respuesta individual de la audiencia que va más allá del discurso del análisis crítico tal y como está planteado en esta obra y muchas otras en la actualidad. Esto nos da un indicio de que el problema de articular experiencias que son, en general, «inarticulables», surge debido a que el acto de percepción inmediata se ubica principalmente en el cuerpo. Por otro lado, el uso de tecnologías en la puesta en escena puede producir la cualidad trascendental antes mencionada, que también es difícil poner en palabras. La inmediatez de tal respuesta, a la vez corpórea y arcana, tiene que influir en gran medida en los procesos posteriores de «interpretación».

Retomando al teórico Wolfgang Ernst, su análisis frente a los medios técnicos deja en evidencia que los medios no son solo objetos sino también sujetos («autores») de la arqueología medial (Ernst 2016).



Renzo Filinich,
«Procesos de
transformación
para The Cholo
Feeling». Max/
MSP, 2017.

Las premisas y problemáticas que hasta aquí se han planteado permiten enunciar una hipótesis inicial, a saber, que en y desde los procesos artísticos mediales —atendiendo a la cuestión del cruce cultural— es posible examinar el lugar central que ocupan las prácticas relacionales entre cuerpo humano y máquinas tecnológicas, y que a partir de ese examen se pueden interrogar las formas en que en Chile y Latinoamérica se modelan los procesos de transfiguración de los individuos. Así, podemos considerar el traspaso y movimiento de las manifestaciones identitarias en distintos contextos geográficos, poniendo particular atención en las hibridaciones que la «herencia occidental» haya podido provocar en su traslado e instalación en América. La idea de «hibridez» (De Toro 2004), entonces, emerge como una acción directa con la que abordar el carácter expresivo y/o interrogativo que despliega la relación entre cuerpo humano y máquinas tecnológicas —siempre con el objetivo de atender a cuestiones de transculturización identitarias anteriores experimentadas por un sujeto. Al mismo tiempo, esta idea nos permite pensar una acción de arte medial donde se conjugan cuerpo y máquina como un «espejo» de las relaciones y ensamblajes transculturales que condicionan el devenir de nuestros contextos territoriales.

Puesto de otro modo, ¿el agenciamiento medial que configura espacios relacionales entre cuerpo humano y máquinas tecnológicas, debe comprenderse como el conjunto de posibilidades expresivas que permiten

al usuario relatar estéticamente los cuestionamientos identitarios que la transculturización haya podido dibujar en él, o, alternativamente, dicha práctica y tal configuración permiten más bien la emergencia de una zona interactiva donde el usuario puede replicar, en clave estética, las relaciones que en otros territorios, en otras temporalidades, fueron dibujando las múltiples figuras que delinear su identidad, aparentemente siempre desfasada?

Bajo esta mirada, cabe preguntarse en qué medida los medios técnicos posibilitan e incluso son responsables de la emergencia transfigurada de los individuos, en un contexto transculturizado como es el caso latinoamericano.

En los planteamientos de las perspectivas arriba mencionadas no es mi intención proporcionar una teoría global de hibridación entre el cuerpo orgánico y la tecnología, ni tampoco relacionar varias teorías para encontrar un hilo común. En cambio, al tomar ciertas ideas y conceptos, estoy sugiriendo formas de pensar que trazan y borran cartografías de nuestra identidad, que articulan nuevas figuras en la multicapa de las prácticas de una transculturación técnica. Criterios como los de hibridez, transversalidad, transmedialidad y cuerpo —como propone Severo Sarduy desde una mirada latinoamericana— nacen de una concepción de la herencia de la cultura occidental y sus patrones. Así, se impone en Sarduy una reinterpretación del ser latinoamericano desde ciertas imágenes (de la cultura pop y del kitsch), en busca de un «modo de ser» cuya base alienada impulsa al pastiche, al travestismo (genérico o sexual) y a la esquizofrenia, vista como «quiebre de la relación entre significantes». Con todo, lo peculiar consiste en el inevitable estudio de identidad del ser latinoamericano que entrañan las obras de Sarduy (1972). Además, al analizar las prácticas digitales, no es mi intención acuñar un nuevo género de arte y etnias; más bien, mi objetivo es aportar con una mirada crítica a los estudios que vinculan el cuerpo y la tecnología en el mundo contemporáneo, concretamente mediante un énfasis en las mutaciones del cuerpo y sus sistemas de representación y transfiguración. Intento revelar una cierta especificidad en los procesos de cyborgización y virtualización actuales, así como destacar en estas instancias transformadoras una reivindicación transculturizada de un cuerpo social, en constante mutación e hibridación con el medio técnico.

Conclusiones

*Toda la textura de la que estamos tejidos
[...] puede generar el corpus entero de una
Enciclopedia General de las Ciencias, de las
Artes y de los pensamientos de Occidente.*

Jean-Luc Nancy,
Corpus.

La forma en que el cuerpo humano (cabeza) y el instrumento tecnológico se utilizan en «The Cholo Feeling» construye una forma alternativa de encarnación. Es una realización alternativa en el sentido de que no se parece a ningún otro cuerpo en particular, sino que configura, a través de sensores, sonido e imagen, las partes humanas y tecnológicas en un tipo diferente de cuerpo. A medida que el rostro se mueve, la articulación física de las extremidades, las respuestas posteriores de los algoritmos y las fuerzas afectivas que se experimentan son aprendidas por el cuerpo híbrido no como un mero mecanismo corporal, sino como un programa motriz específico, un esquema corporal que produce un valor expresivo y afectivo. Sin embargo, esta forma de aprender no es completamente consciente, ni completamente estable. Como se discutió anteriormente, esta es una forma de incorporación voluntaria e inconsciente. Es un proceso donde el instrumento no se percibe como un objeto externo o una prótesis en un sentido convencional, sino que gradualmente se convierte en una parte del cuerpo humano como una entidad extrapersonal. Como resultado, el cuerpo humano ya no es solo humano; surge una nueva imaginación morfológica (Weiss 1999), una nueva comprensión del propio cuerpo como uno y múltiple, fijo y cambiante.

Los fenómenos de automaticidad descritos hasta ahora, desde la improvisación hasta la escritura automática y el arte de performance mediado tecnológicamente, apuntan a la calidad afectiva de la materialidad. Proporcionan un vínculo entre la materialidad de los humanos y la tecnología y el potencial afectivo que pueden liberar. La supuesta distinción entre material e inmaterial, y en consecuencia, entre lo cognitivo y lo afectivo, se desvanece. Su separación es reemplazada por una tensión generativa entre lo que se puede tocar (carne, cables,

circuitos, video, altavoces) y lo que se puede experimentar (arrastre, concentración, impulsos instintivos, desorientación, excitación). A través de la materialidad de su relación, el sistema humano y computacional accede a nuevas capacidades para afectar y ser afectado. Esto no es, por supuesto, un resultado obvio de todas las relaciones humano-máquina. Para un ser humano, es un proceso de aprendizaje para volverse inconsciente y compartir el control con la máquina. Para un sistema computacional, se trata de aprender a sentir un cuerpo humano en particular y generar respuestas por sus propios medios. Tanto el humano como el tecnológico aprenden, cada uno en sus propios términos, cómo afectar y ser afectado. En esta ecología híbrida, humana y técnica, material e inmaterial, consciente e inconsciente, ambos términos son igualmente importantes, ninguno de ellos es central. Posicionar una primacía de lo material o afectivo deja poco espacio para combinar creativa y críticamente el cuerpo y la tecnología, tanto en la teoría de la performance como en la práctica. En cambio, es posible pensar en la encarnación como una configuración, una ecología de relaciones que permite que lo humano y lo técnico formen un cuerpo vivo, psicológico y cognitivo.

«The Cholo Feeling» cumple la función de una lectura etnográfica de comprensión mutua entre cuerpo y tecnología, un retorno de lo referencial en mi accionar como artista e individuo dentro de un contexto latinoamericano, el cual estaría basado en una identidad particular o en una comunidad situada. Este enfoque etnográfico se encuentra íntimamente conectado a las políticas de la identidad de los 80 y 90 del Perú, que es en gran medida parte de mi identidad.

Con todo, podemos remarcar que el impulso dado por la etnografía para esta práctica artística ha podido extender y hacer más incluyente otras formas expresivas para «The Cholo Feeling». La obra pretende profundizar y transitar por temas y desarrollar una mirada social que, más que profundizar en las técnicas, busca explorar cómo los medios artísticos más adecuados para un proyecto se mueven con apertura de miras en su resolución. Otorgando un carácter de obra que se vincula con el público y los espacios y que, de este modo, se inserta en dinámicas de resignificación y maleabilidad. Las nuevas expresiones, al

pretender acercarse al otro y transitar expansivamente por los medios artísticos en locaciones no convencionales, ponen de manifiesto el impulso reflexivo que como artista debo llevar a cabo sin necesidad de caer en manierismos o en manipulaciones especulativas de los medios que se tienen como trasfondo. Mi labor como artista articulador es también parte del juego y cada acción retorna sobre mi creación, en una suerte de autoetnografía que me otorga significado como artista en la misma medida en que las operaciones proponen un significado. Las vías de ida y regreso son en el arte contemporáneo latinoamericano rutas inexorables que retan a todos los actores de la escena artística.

MATERIAL CONSULTADO

Alcázar, Josefina (2008).

«Mujeres, cuerpo y performance en América Latina», en *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Kathya Araujo y Mercedes Prieto (eds.), Quito: Flacso, pp. 331-350.

Bartolomé, Miguel A. (2008).

«Oguerojera (desplegarse): La etnogénesis del pueblo mbyá guaraní», en *Ilha* 10 (1).

De Toro, Alfonso (2004).

«Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico "transrelacional", "transversal" y "transmedial"», en *Estudios Literarios y Estudios Culturales*, Nuevo Texto Crítico, Stanford University.

Donnarumma, Marco (2016).

Configuring Corporeality: Performing Bodies, Vibrations and New Musical Instruments, PhD thesis, Goldsmiths: University of London.

Dulitzky, Ariel (2001).

«A Region in Denial: Racial Discrimination and Racism in Latin America», *Beyond Law* 24.

Echeverría, Bolívar

— (2001). «La identidad evanescente», en *Las ilusiones de la modernidad*, Quito: Tramasocial.

— (2001). «El juego, la fiesta y el arte» (Mesa redonda, Flacso, febrero de 2001).

— (2008). «El ethos barroco y los indios», en *Sophia* N° 2, Quito. www.revistasophia.com.

Ernst, Wolfgang (2016).

«Media Archaeography: Method and Machine versus the History and Narrative of Media», en *Digital Memory and the Archive*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Le Breton, David (2002).

La sociología del cuerpo, Buenos Aires: Nueva Visión.

Merleau-Ponty, Maurice (1986).

El ojo y el espíritu, Barcelona: Ediciones Paidós,

Molina, Alonso de (1944).

Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana,
Madrid: Cultura Hispánica.

Palma, Ricardo (1996).

Tradiciones peruanas, Santiago: Universitaria.

Sarduy, Severo

—(1972). «El barroco y el neobarroco», en *Obra completa*, Tomo II. Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural.

—(1974). *Barroco: Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.

Scildrick, Margrit (2002).

Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self, Londres: Sage Publications.

Weiss, Gail (1999).

Body Images: Embodiment as Intercorporeality, Londres: Routledge.

NOTAS

¹ El sitio de Guamán Poma: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.

² Aquí vuelvo hacer hincapié sobre el cholo como ser híbrido y monstruoso, esto es, un ser en quien se hacen visibles modelos de un presente imposible pero absolutamente real, para encontrar otro presente ausente, aunque quizá posible. Cf. Shildrick 2002.





Para más información:
Rhona Bayer Ehrlich
Radio Nueva York Worldwide (WNYW)
485 Madison Avenue, New York, N.Y.
Teléfono: (212) 752-3322

PARA PUBLICACION INMEDIATA

NUEVA YORK ARTISTICO LLEGA A LATINOAMERICA

Nemesio Antunez, el distinguido pintor chileno, es anfitrión y productor de un nuevo programa radial, "Arte desde Nueva York", transmitido semanalmente a través de Radio Nueva York Worldwide (WNYW).

"Arte desde Nueva York" es un programa concebido específicamente para dar a conocer el gran impacto de los artistas latinoamericanos en el ambiente cultural neoyorquino.

El programa ofrece entrevistas con numerosos y destacados pintores, músicos, compositores y dramaturgos de la América Latina que se presentan en Nueva York; además, noticias de actualidad en el mundo del arte.

Nemesio Antunez conoce bien la Ciudad de los Rascacielos desde el punto de vista del artista. En la década del '40 pasó siete años en Nueva York creando y exhibiendo sus pinturas. Desde hace dos años, en cumplimiento de sus funciones como Agregado Cultural de la Embajada de Chile en los EEUU, participa intensamente en la actividad artística neoyorquina.

Antunez es un pintor de fama internacional, cuyas obras han sido exhibidas en París, Nueva York, Buenos Aires, Santiago, Río y São Paulo.

sigue....

"Arte desde Nueva York" se transmite para Latino América todos los viernes y martes a las 7:30 PM (hora de Nueva York) por Radio Nueva York Worldwide - WNYW - en las siguientes frecuencias: 9.615, 11.855 y 15.355 kcs.

19 de abril de 1967





COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

fue compuesta con la familia tipográfica *Autor*, diseñada por Luis Bandovas y comercializada por **lesine type**

Los interiores, impresos en papel Bond ahuesado de 80gr, impresos con negro y un Pantone Neón doble pasada, tiro y retiro. Cubierta de papel Curious matter withe de 270 gr. en offset y serigrafía uv más Pantone neón en tiro y retiro en offset y serigrafía uv. Encuadernación rústica.

—



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**
CERRILLOS

