

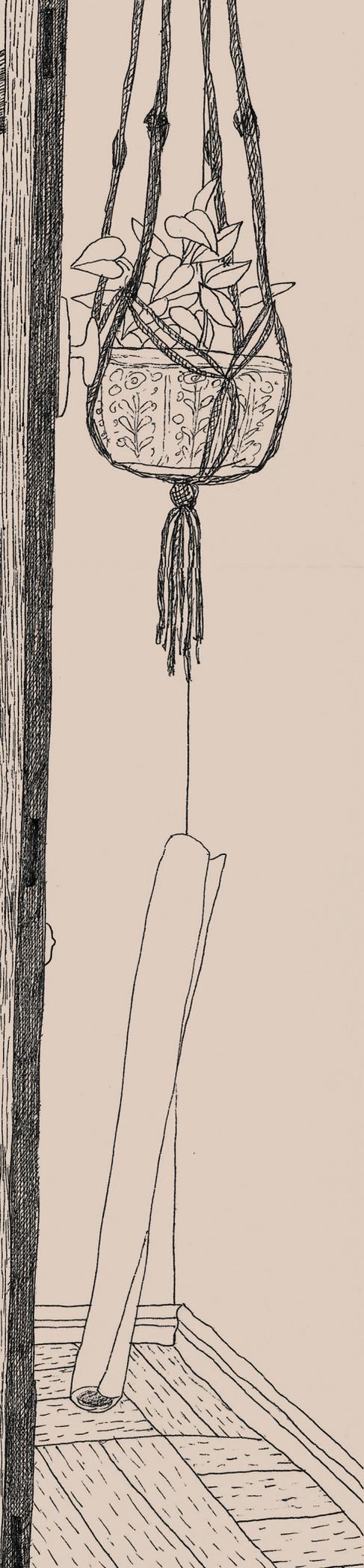
ALZAPRIMA

Revista de Investigación y Creación
Departamento de Artes Plásticas
Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción
N°13, Publicación Anual
Chile, 2020, ISSN 0718-8595



Universidad de Concepción

AP13



ÍNDICE

- 4 **Editorial**
Natascha De Cortillas Diego

ARTÍCULOS

- 8 **Reparaciones circulares o the long game of patience**
Loreto González Barra | Chile / Nancy Mansilla Alvarado | Chile
- 28 **Notas sobre *Arte y Desindustrialización*: Alcances de un encuentro entre re-conceptualizaciones y prácticas**
Eduardo Cruces Ayala | Chile
- 42 **Acciones en rebeldía: De lo permanente a lo efímero**
Ana María Torres Arroyo | México
- 52 **Intervenciones Artísticas y Comunitarias como herramientas en la Disputa Cultural**
Cristian Inostroza Cárcamo | Chile

CREACIÓN

- 70 **Los Carpinteros: Ideología del contrasentido**
Andrea Pacheco González | Chile - España
- 78 **Nueva Las Condes: ¿Para todos? ¿No hay razas? ¿Todos juntos?**
Valentina Utz Wirnsberger | Chile
- 84 **Sobre un proceso colectivo de investigación y creación en terreno (Pisagua)**
Colectiva Efecto Perimetral | Vania Caro Melo | Chile
- 92 **M68 Intervención sonora en el espacio público**
Eduardo Nol Moreno | México / Cielo Vargas Gómez | Colombia

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

ARCHIVOS: RECONFIGURACIONES DE UNA HISTORIOGRAFÍA LOCAL (VOL. VII)

EL ARTE CHILENO MÁS ALLÁ DE SUS FRONTERAS (VOL. VIII)

CEDOC-CENAC Cerrillos, Santiago 2019

Isabel Jara Hinojosa

Universidad de Chile

ijarah@uchile.cl

La riqueza de estas publicaciones queda de manifiesto en la variedad temática y teórica que incluyen, la cual, sin embargo, está conectada por dos marcos intencionados: la del vol. VII, por el de las posibilidades fácticas e interpretativas que abren los archivos; la del VIII, por las posibilidades que abren las múltiples conexiones externas a las escenas artísticas locales. No es posible comentar acá todos los contenidos, pero sobreponiéndose a su rica variedad y a los énfasis de cada volumen, vale la pena distinguir ciertos ejes problemáticos que, en mayor o menor medida, atraviesan sus temáticas y periodos específicos.

I. Desde el polo de las operaciones creativas y simbólicas, un primer eje perceptible es el de la pluralidad y mestizaje de medios, materiales y lenguajes: además del muralismo, afichismo y postales que se producían en los años 70 y 80, artistas como Deisler y Berchenko colaboraban en las investigaciones sobre poesía visual y arte postal; Codocedo exploraba dispositivos, instalaciones, acciones y crítica en la revista *La Separata*; Cecilia Vicuña y Luz Donoso mezclaban fotografía, dibujo, texto, lona o papel en sus artefactos-instalaciones; Beuchat y Palacios contaminaban danza y arte visual, a la vez que Antúñez y Redolés combinaban dibujo y poesía tanguera. Por su parte, la indistinción entre acto poético-visual, objetos “escultóricos” y deriva espacial de Iommi y Girola en los 60, les permitía avanzar desde el gesto multidisciplinar, que aborda la creación desde distintos saberes artísticos, hacia la transgenericidad del conocimiento en un lenguaje común. Tan temprano acto de negación de fronteras anticipaba las ya mencionadas operaciones de expansión de campos desde la última dictadura.

Un segundo eje detectable es el valor crítico de todos los géneros y soportes, más allá de su proximidad a la abstracción, la desmaterialización o la internacionalización. En efecto, el cuociente reflexivo que Rodig desplegó desde una estética indigenista, la mayor proximidad del monumento de Berg al ejercicio artesanal y al pensamiento americanista antes que al land art puro, o la *phaléne*¹ de Iommi y Girola como experiencia americana antes que concepto europeo, son evidencias por sí mismas. Ellas hablan de la potencia proyectiva y renovadora -en vez de puramente arcaizante- del nativismo, del americanismo, de lo figurativo y lo artesanal, además de la latencia rebelde que le reconocían esos artistas. Es más, los trabajos de Girola y Berg plantearían un viaje hacia la vanguardia que hibridó desacomplejadamente la manualidad, lo monumental, lo lírico, lo paródico, lo conceptual, lo manufacturado, lo natural y lo primitivo. Tales maniobras indicarían que los alegatos innovadores y críticos se han realizado, indistintamente, desde la reafirmación o el desvanecimiento de las formas, desde la certeza programática o la liquidez conjetural, desde un monumentalismo primitivista o una idea inmaterial, en tanto se aborde el lenguaje como un campo incierto y maleable, como posibilidad de interpelación y extrañamiento que supere la literalidad. Así las cosas, tal vez sería necesario remarcar una noción de “experimentalismos múltiples” dentro de la de ‘modernidades múltiples’.

1. Acto poético que Iommi entendía como “interrupción artística en la realidad cotidiana” y que daba paso a acciones de arte, como prácticas desarrolladas especialmente en viajes como el del proyecto *Amereida* de 1965 (vol VIII, pp. 99-100).



Otro nudo importante es la confirmación del aporte de más actores, que los nombres conocidos, a la escena cultural bajo dictadura, como el “Grupo Plástico” de Codocedo, por mencionar solo uno. Si para la primera década autoritaria se ha reconocido a los nucleados en torno a la galería Época, a la galería Cromo y luego CAL, al Taller de Artes Visuales y al Colectivo de Acciones de Arte², la ampliación y profundización del periodo investigado -como muestran estos volúmenes- sigue poblando el horizonte de prácticas artístico-críticas, con distintos códigos productivos, cohesión, duraciones y contactos.

Relevante es también el diálogo con el paisaje, el territorio y su materialidad, como nudo crítico de diferentes ejercicios. Por ejemplo, el destello land art en la efímera acción de Codocedo “Entre cordillera y mar” (1981); el fenómeno telúrico-geológico del proyecto de Berg, vuelto hacia la materia prima y la escala macros espacial, tanto como a una epistemología de lo primitivo; y, por supuesto, la capacidad de Girola de arraigar una forma inespecífica de arte en un paisaje determinado, que lo condicionaba experiencial pero no formalmente. Como si ello fuera poco, el mismo escultor concebía la poesía como modo de apropiación del territorio, avanzando a un entendimiento de lo geográfico no como agente u obstáculo heroico, sino que como un marco de sensibilidad. Sin duda, tales experimentos no solo revolucionaron la condición crítica abierta décadas atrás por la moderna pintura de paisaje³, en cuanto las modalidades expresivas desplegadas a partir de la experiencia de la naturaleza. También horadaron un

2. Honorato, Paula y Luz Muñoz, “Recomposición de Escena. 1975–1981 (8 publicaciones de artes visuales en Chile)” en: <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index.html>

3. Muñoz, María Elena, “El paisaje del país o la expansión de lo pictórico en el trabajo de Juan Castillo” en REVISTA 180 N° 41, 2018, p. 39.

abismo en la “mirada” que construye al paisaje, desplazando su articulación desde la visualidad a la experiencia sensible toda, cuya dimensión corporal fue intensificada luego por las performances de otros. ¿Qué efectos más profundos sobre los mecanismos productivos y conceptuales abrigaría ese tránsito desde la contemplación al sentir y ‘performar’? ¿Qué forma de “artealización”⁴ implicaría el ulterior ‘giro corporal’ sobre la construcción cultural de la naturaleza⁵? ¿Qué efectos de emancipación sensible, en definitiva, supondría el tránsito del observador moderno al “sujeto performativo” de la postmodernidad⁶?

No podemos dejar de mencionar, entre las operaciones productivo-simbólicas, el diálogo con los medios de comunicación de masas y las tecnologías. De hecho, entre el guiño ochentero de Codoceo a las figuras cinematográficas del vampiro y James Bond (o a las teleseries), y el reciente de Filinich a los “cuerpos tecnológicos”, como negociación entre máquina y carne, reconocemos los complejos procesos de revolución y universalización de las tecnologías de la información y las comunicaciones. Procesos que han llegado a “massmediatizar”, digitalizar, electrificar, pixelar o miniaturizar lo cotidiano y lo extraordinario, la cultura popular, la de masas y la cibernética. Tal vez, la intervención medial que hace Filinich de su propio rostro para investigar sobre nuestra identidad transcultural mestiza en su “Cholo feeling” (2017), sugiere que el drama escénico global sigue siendo físico y personal aún en tiempos de inteligencia artificial y conexión planetaria. En particular, llama la atención el retorno de la pregunta latinoamericana por la identidad, denostada por cierta teoría como neurosis, en la forma de un sujeto de lo real en busca de nuevas formas de encarnar, habitar y ser. ¿Será que las políticas de identidad de los 80 y 90 no han marcado aun su obsolescencia? ¿O que las mismas plataformas tecnológicas que participan de la generación de nuevas distinciones y reagrupamientos sociales, permiten cuestionarlos y recrearlos? Yendo más allá, ¿qué ofrece el soporte digital, el entorno virtual, la data o el campo algorítmico a la búsqueda etnográfica y latinoamericana, que lo diferenciaría de la videocultura de masas⁷? ¿Hasta qué punto la mediación de la tecnología y el nuevo marco epistemológico que abriría el arte medial (desde lo analógico al dato) reformularía tales búsquedas?

II. Solapado o explícito, entre los pliegues de los relatos asoma la siempre compleja y ambivalente relación entre arte y política, exteriorizada en aristas ideológicas, estéticas o económicas. Por ejemplo, aflora en la oscilante política dictatorial chilena hacia la neovanguardia, que podía aceptar la “Intervención a la bandera” de Codoceo para el Segundo Encuentro de Arte Joven (1979), censurarlo luego y becarlo después, mediante la Corporación de Amigos del Arte, precisamente con la “serie la bandera”. Por otro lado, esta interpelación de los emblemas nacionales de parte de ‘artistas’ de oposición ejemplifica de otro modo la complejidad de la que hablamos, al evidenciar que, lejos del cliché que asocia tales símbolos con la estética tradicional o la dictadura, fueron también disputados por la neovanguardia. Otro ejemplo de ambivalencia estético-política lo constituye el respaldo de la RDA al proyecto expositivo Cirugía

4. “No hay belleza natural, o más exactamente la naturaleza solo se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte nuestra percepción estética de la naturaleza siempre está mediatizada por una operación artística, una artealización”. Roger, Breve tratado del paisaje. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 177.

5. Urquijo, Pedro S. y Narciso Barrera, “Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista”, Andamios. Revista de Investigación Social N° 5, 2009, pp. 227-252.

6. Moreno, Yera, “Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos”, THÉ-MATA. Revista de Filosofía N° 56, julio-diciembre, 2017, pp. 307-315.

7. Como aclara Susana Pérez, “aun compartiendo soportes y sistemas con la videocultura de masas, la obra de arte medial es básicamente arte, más allá de que sean sus tecnologías las que suelen sustantivarse en el panorama del arte contemporáneo (...) La cultura visual de masas es operación pura, sin la posibilidad de retardo o decodificación (...) No se trata entonces de cantidades sino de cualidades de decodificación, de lectura del tejido de signos que el artista ha dispuesto para el espectador, aún en la concordancia de tecnologías”. En “Arte medial: complejidad, mediación y sociedad”, Iconofacto, Vol. 8, N° 11, Julio-diciembre 2012, p. 2 y 8.

Plástica (Berlín, 1987-1989), matizado por la preferencia curatorial alemana de obras representacionales y propagandísticas, y cuya incompreensión de las innovaciones chilenas llegó al punto de separar su videoarte del marco del “arte bajo dictadura”. Finalmente, los conflictos entre artistas (y/o militantes) chilenos por el destino de los dineros recaudados en las actividades artísticas de solidaridad con Chile en Europa, también ilustran el multifacético rostro de la relación entre el campo artístico y el político.

Lo anterior alecciona respecto de la simplificada división teórica entre circuitos institucionales y márgenes sin contacto alguno. Lo mismo respecto de la supuesta fluidez de las redes de apoyo por afinidades ideológicas, o de la asociación mecánica de gustos estéticos con imaginarios políticos. Es más, aunque los flujos y referencias tecno-mercantiles o contraculturales pudieran ser relativamente distinguidos según las circunstancias, cabe sospechar de encasillamientos neutralizadores de conflicto. Pero, por sobre todo, a la luz de las experiencias de Hernán Parada, Cecilia Vicuña, Luz Donoso, Codecedo, o las más recientes de Voluspa Jarpa y ‘Papas Fritas’, cabría superar la oposición extrema entre un arte de resistencia y otro arte de avanzada. Pues sus prácticas demuestran el juego interminable entre documentabilidad y artificialidad, extrañeza y comunicación, representación y desvío, que se produjo en el “agenciamiento artístico del archivo sociopolítico” o viceversa. Todas insinúan que la infiltración entre pulsión denunciativa y neovanguardia era tal, que la “moral humanista” del sujeto resistente se resignificaba, que no era tanta la “desideologización del sujeto fragmentado”⁸ ni la fragmentación misma del sujeto, y, por ende, que no había desventaja rupturista y crítica en el arte resistente.

III. Desde el polo de los mecanismos constructivo-narrativos, comparecen problematizaciones fundamentales como la relación con los contextos. En efecto, la vigencia de su fuerza explicativa se revela en la decodificación del trabajo de Codecedo con la pista de sus antecedentes biográficos y políticos claves; en la consideración de Rodig como sujeto histórico incardinado en su condición de feminista, marxista y artista; en el aquilatamiento de coyunturas políticas capaces de sostener y después malograr el monumento de Berg; en la comprensión de la muestra “Cirugía Plástica” en el seno de la polémica entre Quiñones y la curatoría de la RDA sobre arte político y conceptual; o en recordar la importancia del triunfo laborista de 1974 para el activismo de solidaridad con Chile en Gran Bretaña. Incluso, la relación con el contexto comparece como eje de la interpretación crítica de la manera en que la exposición “Perder la forma humana” (MNCARS, 2012-13) habría exhibido -deshistorizadamente- la obra “El perchero” de Leppe (1975). Lo relevante de ello es que no se trata de contextualizaciones ingenuas, que encarcelan las prácticas o los artistas en estructuras materiales o simbólicas determinantes en última instancia, si no que los abordan como “artefactos” y sujetos sociales susceptibles de cambio, contradicción, incoherencia o azar, en negociación preferente con vórtices específicos de la conflictiva constelación cultural.

Ciertamente, lo anterior previene sobre el sesgo constructivo del archivo y la exposición. Si los casos de Voluspa Jarpa y Papas Fritas enseñan que la reelaboración poético-crítica de los “archivos del mal” puede conjurar su pulsión alienante y mitificadora, igualmente habría que cautelar que la reinscripción del documento sociopolítico en el archivo artístico no generara el efecto indeseado de una fetichización pseudo-aurática neutralizante del cuestionamiento de base. Del mismo modo, pensar una colección en clave de archivo no implica, por sí sola, la solución para superar las narrativas tradicionales (historicista o exotizador, colonial, de la creencia burguesa en la autonomía estética, etc.), pues “Perder la forma humana” enseña que los procesos de museificación pueden caer en la descontextualización y aplanamiento de experiencias contenidas

8. Richard, Nelly, *Lo político y lo crítico en el arte. Mujeres artistas bajo la dictadura en Chile*. *Ivan Documentos Iberoamericanos* (2), Valencia, Institut Valencià de Arte Modern, 2011, pp. 26-27.

en obras y/o textos, equívocamente igualados. Es más, enseña que asumir la condición histórica del archivo, la condición procesual de la exhibición y la exposición como parte de la obra, resulta decisivo para ciertas prácticas: si no, ¿cómo abordar la brecha ontológica entre una acción en vivo y su registro, o entre la acción en vivo y el video, foto o libro-performance? ¿Qué mecanismos reconstructivos precisar para la performance documentada o para aquella mediada por soportes que reescenifican el cuerpo mediante la imagen? ¿Cuántas modificaciones de sentido se producen a lo largo de las reexposiciones de una obra? ¿Hasta qué punto es deseable o posible una coherencia temporal y conceptual en sucesivos ejercicios de traducción de lenguajes y contextos? Lo que antes fue una práctica artística, después es historia del arte.

Otro vector de los procedimientos constructivo-narrativos es el factor de lo obliterado, lo imposibilitado o lo inaprensible como clave analítica. Este factor emerge en el ángulo psicoanalítico que lee el trabajo de Codocedo como cuestionamiento a la autoridad y la masculinidad imperantes mediante el concepto lacaniano de “nombre del padre”; o en las teorías feministas que leen a Rodig como una creadora que tensiona la idea del genio artístico masculino y su obra como exploración de la categoría “mujer” desde los cuerpos mestizo o indígena. Tal factor emerge, asimismo, en la noción de “vanguardia popular” de Ticio Escobar para entender la cercanía que Berg practicaba en su actividad escultórica con la artesanal; en la pulsión represiva del “mal de archivo” derridiano que descifra el ejercicio cuestionador de Voluspa Jarpa y Papas Fritas; o en la pregunta contrafactual que activa la indagación del efecto de viajes o conexiones externas sobre las artes chilenas a partir de lo que no aconteció. Se encuentra también en el concepto de “índice” de Rosalind Krauss para interpretar la “phaléne” de Girola como un signo que pretende dar a conocer y no representar; y en la noción de “identidad evanescente” de Echeverría, para entender cómo lo infranqueable, insalvable y extraño imposibilita una ontología sustancializadora del ethos latinoamericano. Más aun, lo obliterado despierta en el relevamiento de procesos subsumidos en la patrimonialización o la memoria, como las modificaciones que sufre una obra en un proceso de museificación.

Por último, se despliega una dimensión constructivo-narrativa de la temporalidad, en cuanto reflexión de los artistas, de sus obras o reexposiciones, independiente de su intencionalidad o centralidad o marginalidad: por ejemplo, Codocedo aparece viviendo el arte postal como “un ciclo de tiempo inventado, coexistente (al convencional)” (p. 37. Vol. VIII); algunas representaciones de mujeres en Rodig exhiben una desnudez y entornos temporalmente ambiguos que imposibilitan la atribución mecánica de unos tiempos; el monumento de Berg excede la temporalidad de la escala humana, tanto por la condición de acontecimiento mítico que le atribuye Kay como por su propio diseño original, pensado para superar la época de las estatuas y abrir paso a una nueva etapa en la plástica nacional; al mismo tiempo, como ya mencionamos, “El perchero” de Leppe se presenta despojado de su coyuntura temporal en la museificación del MNCRS, con la reducción de sentido consiguiente.

Metáforas o dilemas como aquellos aluden a la cuestión de la experiencia y representación de la temporalidad⁹, que opera en la base conceptual -a veces recóndita- de las agendas investigadora y expositiva: es decir, cómo estas enfrentan el desfase entre vivencia y relato, cómo (in)visibilizan al sujeto o la práctica históricamente subordinados u omitidos, cómo enfrentan los laberintos de una contemporaneidad que reivindica el anacronismo y desafía los regímenes de historicidad y de museificación dominantes, o si acaso entienden

9. Pablo Aravena (ed.), Representación histórica y nueva experiencia del tiempo. América en movimiento/Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2019.

la reexposición y la interpretación teórica como artefactos culturales. En suma, abren claves para repensar las nuevas fronteras en la reconfiguración de las subjetividades, los saberes y los archivos: ¿los aparatos crítico y expositivo deben resistir o acompañar el ritmo actual de obsolescencia de las tecnologías y experiencias del capitalismo tardío? ¿Acaso deben responder con la misma fragmentación, discontinuidad e inmediatez?

En fin, la identificación de estos nudos críticos no pretende agotar todos los aspectos tratados, sino que proponer algunas claves de lectura y preguntas surgidas de la riqueza de conexiones y singularidades ofrecidas. Ellas permiten visitar procesos -conceptuales y prácticos- de construcción, circulación, transferencia y/o borrado de fronteras, las disputas de poder por el canon y las jerarquías, la definición y destrucción de espacios de liminalidad o marginalidad, las negociaciones y conflictos dentro -y entre- los campos sociales o saberes involucrados, la consolidación y desestabilización de los signos ofrecidos, tanto como de los códigos dispuestos para sus recepciones. De este modo, los textos colaboran en la superación de explicaciones dicotómicas o unilaterales sobre el arte chileno y le devuelven las cualidades poliédricas a su relación con los regímenes creativos, críticos, historiográficos y políticos. Naturalmente, quedan preguntas abiertas. Tal como debe ocurrir en libros que preveen un/a lector/a activo/a.