

SOBREENTENDIDOS
antología de textos post curatoriales

**SOBREENTENDIDOS
ANTOLOGÍA DE TEXTOS POSTCURATORIALES
DE ARTE Y CRÍTICA**

1ra edición, julio 2012.

© ADREDE EDITORA

Junio 2012

Seminario 295, Santiago de Chile.

www.adredeeditora.cl

© Daniel Reyes León

© Belén Bascuñán

© Andrea Lathrop

© María Jesús García

EDICIÓN

Daniel Reyes León

Andrea Lathrop

Belén Bascuñán

María Jesús García

EDICIÓN DE TEXTO

Carlos Cociña

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Claudia Müller

IMPRESION

Andros Impresores

ISBN

SOBREENTENDIDOS

antología de textos post curatoriales
de Arte y Crítica



ÍNDICE

- 8 Introducción - Daniel Reyes León
- 12 Parte uno: Habitar. Identidad latinoamericana: lo nacional, lo regional, lo local.
- 16 Handle with care - Pablo Selín Carrasco
- 22 Dislocados por un Ciclo - Rodolfo Andaur
- 32 Entrevista a Gerardo Mosquera - Daniel Reyes León
- 38 Corriendo riesgos: Arte, calle y coyuntura política - Sebastián Vidal
- 48 Parte dos: Circular. Lugares y espacios de producción y difusión, espacios oficiales y no oficiales
- 52 El nudo de la vida - Mario Oropeza
- 60 VI Bienal de Arte Triatlón: Escenas en competencia - Cristián Muñoz - David Romero
- 68 Potencialidades y enfrentamientos del "otro arte" contemporáneo - Daniel González Xavier
- 80 Parte tres: Prácticas y plataformas artísticas
- 84 *Artnetworks* - Rosa Apablaza
- 94 (In)cierta poética política - Paulina Varas
- 104 Entrevista a Beatriz Lemos - Rosa Apablaza
- 114 Entrevista a Néstor Olhagaray - Pablo Selín Carrasco
- 122 Índice de referencias

Introducción

Daniel Reyes León

"¿Que es el fascismo sino el activismo del desprecio? Su forma actual es el culto del éxito sin verdad, una modalidad que, si bien en formas más bien apolíticas, todavía sigue siendo virulenta por doquier después del año 1945."

Peter Sloterdijk

Abordar la crítica y el pensamiento en las artes visuales desde el lugar de la escritura, ha sido el principal objetivo con el cual se ha planteado la publicación digital arteycritica.org desde sus orígenes, creando un espacio de reflexión no institucionalizado donde artistas, teóricos, curadores y productores han levantado, a lo largo de más de ocho años, un lugar de encuentro y debate sobre la visualidad y el Arte. Bajo esta misma lógica y gracias a la conformación de un equipo de trabajo especializado, hemos decidido dar forma a un espacio editorial más diverso, el cual se da por iniciado mediante esta primera publicación de Adrede Editora.

En el presente libro nos hemos preocupado de seleccionar y reeditar algunos de los aportes más significativos de nuestra realidad artística local, agrupándolos de manera que se presenten como un diálogo tanto temporal como contextual. El motor principal ha sido detenemos de manera crítica en ciertos sobrentendidos, planteando la escritura en Arte como un género fértil de cara a la literatura existente en el arte contemporáneo. Nos detenemos en sobrentendidos que, en la medida que se han naturalizado, han tomado formas soterradas o –como dice Sloterdijk– se han convertido en un activismo del desprecio, basados en retóricas hegemónicas que se plantean como el único cristal desde el cual apreciar las manifestaciones artísticas y los conocimientos que hay en ellas, retóricas que se han escurrido hacia la coloquialidad de manera muchas veces cizañera, más no analítica ni sensible. Al detenernos en estos sobrentendidos, nuestra intención es agudizar la mirada crítica y, a su vez, pesquisar, relatar y proponer la escritura de

Arte desde un planteamiento no hegemónico, sino dialogante, donde la memoria y la experiencia puedan sentar las bases de una crítica abierta a las nuevas generaciones y que invite a las anteriores a tejer los puentes con los cuales revisar nuestra historia reciente. Los actuales sobreentendidos planteados en este libro, trazan una ruta paralela a la crítica entendida como mera especulación de la opinión, y se abren a debatir sobre temas que han carecido de un análisis activo. De esta forma nos hemos tomado la libertad de poner sobre la mesa nuevas esferas del arte, para pensarlas de cara a un futuro inmediato que, se quiera o no, seguirá requiriendo de fronteras que planteen desafíos a la escritura en el arte contemporáneo.

En el entramado de la crítica local –que actualmente oscila entre la difusión y el texto académico– Sobreentendidos se plantea en tres verbos: Habitar, Producir y Practicar, tres ejes que hemos considerado relevantes para poder construir nociones que nos permitan asumir la frontera entre la experiencia de una obra, su curatoría y su relato, manifestados en las tres partes que conforman el libro.

En la primera parte se han reunido textos que abordan las discusiones locales, enfatizando los problemas que la misma crítica tiene para enfrentar y asimilar proyectos que adquieren ribetes de representación nacional. Siempre desde una posición en la que, por una parte las diferencias geopolíticas y culturales de Chile, y por otra, las necesidades específicas de un aparato cultural centralizado, son consideradas como condiciones del contexto, tanto Pablo Sleín Carrasco, como Rodolfo Andaur, Sebastián Vidal y quién ahora les escribe –mediante una entrevista a Gerardo Mosquera–, abordamos y analizamos la relación de cuatro proyectos con su contexto. El análisis de estos cuatro textos se basa en organizar los lindes críticos de esos cuatro proyectos, de cara a la asimilación que estos tuvieron y las

problemáticas que ellos levantaron, ya sean de género, de política, de selección o de revisión histórica reciente.

En la segunda parte, la producción es planteada como un garante del sentido, es decir, ¿qué estamos produciendo cuando hablamos de producción en artes visuales? ¿Como se asimila la idea de la producción en un arte indefectiblemente tardocapitalista? Mediante la selección de tres ensayos, y teniendo como referente el problema que plantea la circulación como forma de producción, los tres autores reflexionan en torno a la triangulación crítica inmanente entre la obra, el sistema y su visualización. De alguna manera, las reflexiones planteadas en esta segunda parte, son las que han trastocado la manera en cómo se relaciona el artista con los diversos canales que generan la “visualidad”. Dicho de otra manera, aquí es donde se analizan los conceptos silenciosos y actuales que se encuentran entre la palabra 'artista' y la palabra 'visual' y que, erróneamente, se siguen dando por sobreentendidos.

En la tercera parte y final, nos propusimos entregar una mirada espontánea sobre las prácticas y plataformas que, usando las coyunturas locales de forma parcial o esporádica, plantean sus modos de hacer de forma activa y abiertos a una constante renovación. Si bien los puntos de vista de este apartado no son necesariamente convergentes, tanto los artículos como las entrevistas son capaces de dibujar las operaciones estructurales realizadas para proponer dinámicas y discursos permeables a los instrumentos de comunicación y red de común acceso.

Por último, queda solo agradecer al equipo de Adrede Editora, que reeditó los textos desde un formato web a uno impreso; y a los autores, quienes tuvieron la deferencia de ceder sus publicaciones y, en algunos casos, actualizar y reescribir sus artículos.

PARTE 1

Habitar

Identidad latinoamericana: lo nacional,
lo regional, lo local.

En esta recopilación de textos se abordan temáticas específicas que fluctúan entre lo político y lo cultural a partir de una amplia perspectiva crítica, en conjunción con el análisis reflexivo de un trasfondo identitario que nos permite distinguir la verdadera noción sobre lo que implica habitar en y desde un país como el nuestro.

Chile, territorio extenso y por ende difícil de abarcar que como toda nación alberga diversos acontecimientos, tiene sin duda una historia para contar. De norte a sur se archivan antecedentes que difieren ampliamente entre sí y articulan una línea del tiempo -de nuestro tiempo- con nuevas visiones y referencias artísticas de distinta índole, inscribiendo identidades tanto a nivel regional como global y constituyendo una idiosincrasia propia que permanece en diálogo con el panorama exterior y sus proyecciones.

Sin embargo, habitamos un espacio a veces desconocido por el arte contemporáneo local, o más bien, por quienes lo producen. Desde esta perspectiva resulta necesario vincular la coyuntura social, política y artística de Chile con esa denominada dislocación identitaria que surge a expensas de la globalización y sus implicancias de intercambio cultural, muchas de las cuales se han intensificado en la actualidad.

En un intento por descubrir quiénes somos desde cada lugar poblado de nuestras fronteras, hay ciertas figuras que elaboran sintaxis de elementos y determinan las propiedades de una sociedad con carácter. Mediante modelos artísticos que están en constante progreso, el panorama y posicionamiento del arte actual han adquirido mayor trascendencia a nivel global, en gran parte debido (o gracias) al reconocimiento que han profesado algunos creadores en correspondencia con su núcleo.

La importancia de compenetrarnos como sociedad radica en el ímpetu de configurar ese nuevo Chile que todos imaginamos: un país con mayor convicción respecto de sus ideales y una disposición crítica frente a las distintas perspectivas que nos

presenta la cotidianidad. Así, múltiples acciones se han generado en reacción a determinados contextos históricos, trazando un recorrido intermitente de arraigos y abandonos que promueven tácitamente un estado de consciencia acerca de los principales mecanismos de producción exhibidos en el presente.

En tanto vemos lo que somos y hacemos según vemos preservando nuestra identidad, el progreso del escenario artístico chileno prolifera hasta alcanzar un lugar propio dentro del circuito internacional, logrando así instaurarse como organismo autónomo en las amplias redes de transversalidad establecidas por los medios de comunicación y otras plataformas contemporáneas.

Handle with Care

Pablo Selín Carrasco

En el contexto de la participación en la mesa redonda de teoría en el marco de la exposición Handle with Care (MAC Quinta Normal, abril de 2006), estas fueron las tres preguntas sugeridas:

a. ¿Por qué cree usted que a nivel internacional, el tema de la relación arte/género/feminismo ha comenzado a hacerse presente con cierta fuerza este último tiempo (Bienal de Venecia curada por María de Corral y Rosa Martínez, exposición WACK! Art and the Feminist Revolution: MOCA, Global Feminisms: Brooklyn Museum, Eva Arte Contemporáneo Limeño: Centro Mariátegui de Lima, etc.)?

b. ¿Qué lectura o comentario propondría usted sobre la exposición Handle with Care a partir de su propia experiencia de reflexión?

c. ¿Puede plantear alguna característica, dificultad o beneficio particular en torno a las relaciones entre arte y género en el medio artístico y/o teórico local (abocado al ámbito de las artes visuales)?

He resumido las tres preguntas en una sola, en torno a la relación que puede establecerse entre artes visuales y un concepto de género.

Realizar una exposición en la que las artistas seleccionadas son mujeres es ya una toma de posición acerca de lo que se conceptualiza como género (que es más amplio que presentar el binarismo mujer/hombre, ya que dentro de este concepto caben todas las construcciones identitarias sexualizadas de tránsito entre ambos conceptos). Y como mujer, además, da cuenta de una necesidad (preliminar) de realizar una selección y exhibición de este tipo.

Es una situación inédita pero, ¿es el objetivo ratificar el profesionalismo de las mujeres artistas con su particular representación de mujer-artista-profesional? ¿Para qué? Entonces, si el objetivo va más allá de calificar esta eficiencia representativa, se requiere un planteamiento profundo de las

problemáticas de género y cómo pueden relacionarse éstas con una curatoría.

En el caso de Chile, hay una diferencia muy grande acerca del abordaje que se haga a las relaciones entre arte y género de los próximos cuatro años: su conveniencia política y su vigencia como tema. Tenemos una presidenta mujer, algo que nunca ha ocurrido antes en este país. En ese sentido, existe una conexión casi inevitable entre el momento político en que se elige reflexionar sobre arte y género, y la institucionalidad política.

Podríamos hablar incluso del problema del Estado y su representación en las artes visuales, algo difícil de soslayar tratándose de una exposición con financiamiento estatal.

Si una de las características más llamativas de la presidenta parece estar en el "ser mujer", toda actividad cultural que roce el problema de género desde el biologismo (y esta exposición, pese a la documentación teórica generada por la curatoría, termina produciendo esa impresión) va a ser inevitablemente una representación de esa "mujeridad" y, por lo mismo (y sin remedio), sospechosamente oportuna.

¿Por qué justo ahora una selección que por su condición había sido desplazada durante tantos años? La causa más poderosa para una exposición de este tipo en Chile es la de la contingencia política. Por lo mismo, realizar una exposición de arte de mujeres requiere en este momento una toma de posición respecto a las condiciones políticas en las que la utilización del concepto de género entra en la discusión, ya sea para adherirse a las lecturas producidas y replicadas desde la prensa u otros medios masivos de comunicación en el que todo elemento producido por mujeres está pleno de "mujeridad", o para distanciarse de este juego representacional.

Dado que a partir de la selección de estas obras no parece existir una conexión lógica en Handle with Care y el

arte feminista -siendo que el feminismo como movimiento teórico y activista es lo que antecede a la reflexión de género- su ocasional exclusión sólo viene a ablandar, despolitizar o desmaterializar el debate en relación a los géneros. Realizar este tipo de purificación del tema mediante la exclusión e incluso la muestra de gestos de repulsión hacia el feminismo en la mesa anterior a ésta (mesa de artistas), es establecer una complicidad tácita a la caricatura de la feminista histérica, frígida y odia-hombres. Una figura que parece haber calado muy hondo en el imaginario, tanto así que la palabra feminismo o feministas debe ser eliminada y reemplazada por la palabra género. El término género es más ambiguo, más académico, y habla mucho menos de las diferencias e injusticias existentes de lo que podría hablar el feminismo, que recuerda un montón de problemas de mayor vigencia tanto en Chile como en el resto del mundo. Es lo que ocurre cuando en vez de hablar de tortura se habla de "excesos". Yo puedo comer en exceso o torturar en exceso, pero singularizar el "exceso" como una tipificación de la tortura realiza una limpieza de los actos a nivel verbal.

Al hablar de género sin hablar de feminismo, el emisor o emisora se libera parcialmente de la caricatura feminista y se puede regularizar un aparato conceptual al servicio de cualquier agente institucional que necesite liberarse de la carga de un movimiento organizado por una colectividad, ya sea el Estado, la universidad u otras.

En la mesa redonda de las artistas, se discutió el asunto de género como si se tratara de una recuperación del poder representacional por parte de las mujeres. Dicha situación nos incita a creer que en alguna medida esta exposición se puede comprender como una toma de terreno por parte de las mujeres, y si fuera así, es considerable también esta toma de terreno como su objetivo justificado.

Sin embargo, en la mesa anterior se habla como si las mujeres ya tuvieran el poder por el hecho de haber una que otra ministra y presidenta, nada más lejos de la realidad. Es precisamente esa una de las desventajas de la concepción biologista de género, al pensar que alguien por su sexo biológico o su capacidad de reproducción va a establecer una relación diferente con el poder; o que un reemplazo de ese tipo tiene alguna significación en términos de una reconstrucción estructural de las ideologías que están presentes. Los discursos e ideologías de género se meten en los sistemas de representación tanto de hombres como de mujeres, y mi diferencia biológica no es ninguna garantía para mi corrección ética.

Lo que quiero señalar es que al realizar una exposición de mujeres no se garantiza nada más que eso, que se trata de una exposición de mujeres artistas curada por mujeres. Pero eso no implica que el discurso vaya a ser más o menos reaccionario que el discurso de cualquier hombre con algún nivel de reflexión sobre el tema.

Si la característica biológica está asegurada, sólo resta buscar lo que queda como remanente de esa selección que no apela al biologismo (y en ese sentido es un adelanto sustituir el cliché de la menstruación en el arte de mujeres -una suerte de eje curatorial en "Del otro lado"- y sustituirlo por uno de manufactura delicada y cuidadosa que se presenta en productos hechos con una preocupación obsesiva por los detalles. Pero aún así, la transición de una característica de nivel animal a otra cultural no basta para fijar una conexión simbólica que satisfaga al menos mis expectativas de una conceptualización más avanzada del género). Se sigue en el lugar común que maneja las concepciones de lo femenino asociado a esta preocupación y laboriosidad minuciosas: delicadeza y cuidado como significaciones últimas del ser mujer.

En términos discursivos, el arte contemporáneo muchas veces se ha encargado de cuestionar conceptualizaciones hegemónicas como ésta; pero al mismo tiempo, muchas obras ejercen una forma de marginalidad en la que se hacen cargo y perpetúan las estructuras más arcaicas de un inconsciente político. Una oscilación de este tipo parece ocurrir en *Handle with care*, desde la ambigüedad de su título hasta la multiplicidad de posiciones percibidas en las presentaciones de las curadoras.

En todo caso, en Chile casi todos(as) los(as) artistas visuales son secundarios(as), al menos en términos de presupuesto y en relación con otras formas de expresión cultural. Los fondos no se dirigen al fomento de las artes plásticas, sino principalmente al cine, teatro o espectáculos de gusto más general o masivos.

El arte visual en Chile incluso podría ser una especie de mujer entre disciplinas "hombres", en el sentido de disciplinas culturales discriminadas. Pero el problema radica en cómo se ejerce una posición crítica dentro de esa minoría que vendría a ser el arte, dado que es de un interés secundario para el Estado. Por lo menos se podría aprovechar esa situación de outsiders para ejercer una fuerte función crítica, cuestionando conceptos hegemónicos y situaciones de poder no tan evidentes. Esto casi nunca pasa. Por lo general los y las artistas se pliegan a los mandatos institucionales implícitos y hacen lo que "deben hacer" a ojos del Estado, algo que muchas veces se disfraza de un discurso progresista.

Pablo Selín Carrasco (Viña del Mar, 1981): artista visual miembro del grupo artístico Incas of Emergency; colaborador de la revista *Arte y Crítica* (2004-2009). Este artículo fue publicado en la revista digital *Arte y Crítica* en mayo de 2007 y en el catálogo de la exposición *Handle with care* el mismo año.

Dislocados por un ciclo

Rodolfo Andaur

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

Jacques Rancière.

Con estas palabras del filósofo francés Jacques Rancière, la artista visual Ingrid Wildi Merino cerró su discurso en la ceremonia inaugural del proyecto de arte contemporáneo Dislocación en septiembre de 2010.

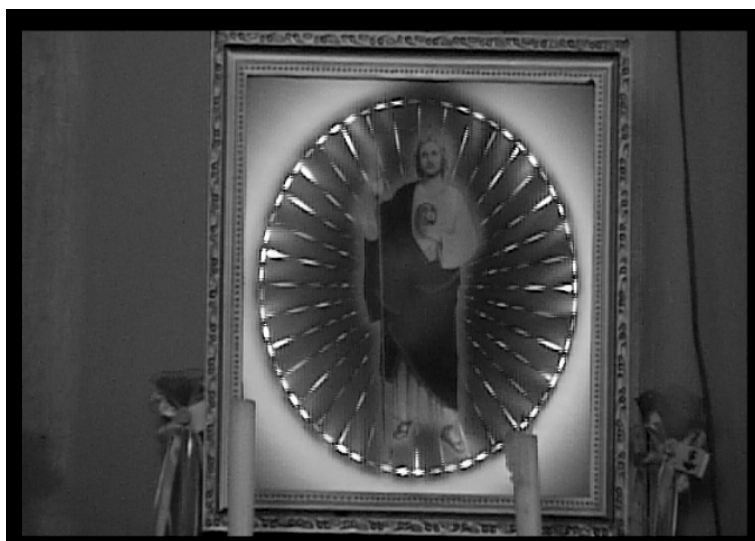
Dislocación, como proyecto chileno (también mostrado en Suiza) bajo la autoría y curaduría de la mencionada artista, delimitó parte del contexto general de su investigación en Chile. A través de las perspectivas conceptuales presentadas por los artistas invitados a dicho proyecto, Ingrid Wildi Merino nos presentó una explanada de temas político-culturales que permutan una identidad nacional y regional. Es ella quien había construido, desde Dislocación, una sintaxis de la razón y el quehacer humano, un diagrama del habitar y ser parte de un territorio. De manera que mediante su propio análisis, un escenario significativo para llevar a cabo su(s) video-ensayo(s), debía ser la frontera del extremo norte de Chile: la región de Arica y Parinacota.

Frente a una frontera cada vez más urbana, desigual y con un folclor distintivo, Ingrid Wildi Merino enfocó su tránsito entre varias localidades. Recorrió sus costas, valles, quebradas y altiplano, lugares donde reconoce las pampas, la textura del caliche e interminables dunas costeras que nos familiarizan con el significado mismo de la obra "Arica, norte de Chile: No lugar y Lugar de Todos".

Con las múltiples miradas que nos muestran el travelling, las entrevistas y los paisajes, la acción del video-ensayo íntima con una dislocación interminable. No obstante, en todos

los procesos de y con la obra, Ingrid Wildi Merino nos hace avizorar ese análisis crítico a los esquemas que instruyen la realidad geopolítica del norte, ese norte de Chile. Por cierto, más allá de la diáspora sobre la identidad regional, la artista ha impuesto los desfases entre lo que se puede llamar una realidad global y una realidad local.

Dislocaciónhadejadounaampliagamadecuestionamientos



Fotograma de Himno, de Gonzalo Cueto.

sobre la rigurosidad de este concepto incluso a un año de la conmemoración del Bicentenario, incluyendo el modo en que la creación del arte contemporáneo chileno enfrenta el tema de las dislocaciones. Porque estoy seguro que en la actualidad, gran parte de las obras de arte contemporáneo chileno no presentan un análisis del territorio y su espacio; esa parte del arte contemporáneo simplemente desconoce su espacio geopolítico.

Durante los primeros meses del año 2010, Ingrid Wildi Merino me invita a participar en el proyecto Dislocación. Conversando con ella, me explica cuáles son los motivos para que sea yo quien presente el ciclo de cine experimental sobre los jóvenes realizadores chilenos.

¿Qué fabrican las imágenes? y ¿quién cuenta la historia? Éstas eran las preguntas que recogieron la curadora y Bertrand Bacqué para titular un ciclo de ensayo-documental y video-ensayo, dentro del programa general de Dislocación. En esta plataforma fueron exhibidos los trabajos de Chris Marker, Ursula Biemann y Bruno Ulmer, entre otros. Es ahí donde se presentaron los proyectos de los jóvenes realizadores chilenos Maricruz Alarcón, Gonzalo Cueto, Rodrigo Lobos, Jo Muñoz y Nicolás Rupcich.

Lo que manifiestan los videos de estos realizadores es una descomposición de infinitas observaciones de lo que ocurre en nuestro país. Al detenernos frente a la gran pantalla, veremos unos corpus de obra que cuestiona específicamente las consecuencias de la industrialización versus el mercado; las desconocidas diferencias entre las realidades locales del norte y el sur, así como el proceder del urbanismo tanto en las grandes ciudades como en pequeñas localidades.

Las formas más ortodoxas e experimentales de este Chile globalizado, país dislocado por el turismo cultural y la folclorización de nuestra regionalización, pasa a formar parte de un discurso político que es necesario expandir. Para ellos, construir un bloque estético y político marca el proceso de creación de los artistas: reconocer esa realidad geopolítica de la cual muchos carecen. Sobre esto último se construyen diferencias y semejanzas entre una realidad e identidad metropolitana frente a la de varias regiones, asunto que podría responder los cuestionamientos sobre ¿qué fabrican las imágenes? y ¿quién cuenta la historia?

Imaginario urbano

Cuando rememoro el ritmo urbano que posee la ciudad de Santiago, no logro comprender la pasividad con la que se envuelven algunos de sus entornos periféricos. Desde una perspectiva regional, la visión que se tiene de Santiago nos inhabilita para imaginarla como una ciudad aletargada, ni menos quieta.

Santiago ha crecido en los últimos años y ha ido fecundando un temperamento de ciudad del primer mundo. Sin embargo, sólo podríamos hacer mención a ese primer mundo cuando caminamos por las calles, barrios y plazas de los sectores altos de la ciudad. En esos lugares somos provocados por su tranquilidad, ritmo, formas y colores. Entonces, ¿qué tiene esta ciudad y su estructura urbana que me deleita para retratarla a través del recorrido de una bicicleta y el guitarreo de una tonada? El contenido del imaginario urbano se desanuda desproporcionalmente del actuar de una ciudad que llega a ser irreconocible. Por eso, Maricruz Alarcón y su video *El Pueblito* (9', 2009) recorre esos espacios urbanos que se mantienen plácidos y que transmiten las diferencias de clase y estilo ante el desarrollo de un imaginario urbano importado.

Con la invasión de ofertas inmobiliarias en varios puntos de la capital, *El Pueblito* actúa como ejercicio entre la atmósfera del buen vivir sobre el territorio y la descontextualización de un imaginario urbano. Además el video rescata lugares con un significativo diseño versus la demoledora revisión del tiempo confeccionadas por inoperantes propuestas urbanísticas. Así, el producto fílmico de Alarcón pasa a ser un modelo de ficción, un documental del instante y al mismo tiempo un trayecto de la memoria para los ciudadanos.



Fotograma de *El pueblito* de Maricruz Alarcón.

Territorio e identidad

Gonzalo Cueto vivió en la región de Tarapacá. Recorrió los lugares más significativos para él pero como artista visual le fue imposible mostrar todo su material audiovisual, ya que en el norte no hay espacios para el cine experimental ni menos para el video-arte. Esto ha provocado que se involucre con las plataformas de internet para difundir su obra. Pero al mismo tiempo, estas plataformas le entregan esa impersonalidad con la que hoy puede el video-arte provocar ante temas que difícilmente son presentados en una atmósfera local y que van desde religión a política, pasando por etnicidad y folclor.

Cueto es oriundo de Temuco, motivo por el cual ha conocido las maneras de presentar una identidad regional junto a desconocidos relatos: chilenidad del sur, conflictos étnicos y religiosos en las fronteras del norte de Chile, por mencionar unos cuantos.

Himno (2'27", 2009); *Instalación de Imagen* (2'47", 2009); *Fiesta Religiosa* (2'21", 2009); *Conflicto Protestante*

(1'59", 2009); y Líneas de Tensión (3'11", 2009), establecen contextos de la perspectiva que hoy transgreden el arte contemporáneo. Cueto no desea escandalizar sino más bien nos invita a reflexionar sobre esas imágenes que debemos compartir, escuchar y resignificar en nuestro discurso. Sacerdotes, músicos, imágenes religiosas y artefactos importados forman parte del espacio de Gonzalo Cueto, cuya disposición política proyecta un nuevo territorio y, por cierto, varias identidades.

Gesto y la parodia

Rodrigo Lobos en *Las Juventudes*, confeccionó un retrato de esa juventud chilena y los efectos que ha provocado en sus posturas sociales el tema de las masas y los medios de comunicación.

Las Juventudes expresa que la postura juvenil actual es más física que intelectual, invisibilizando la oratoria de lo que ellos mismos podrían contar. Así, las imágenes de varios adolescentes participando en talk shows vespertinos de la televisión local junto al audio extraído del documental *Descomedidos y Chascones* de Carlos Flores Delpino, localizan la manifestación de ese discurso nostálgico de principios de los setenta frente a las apariencias y modificaciones estéticas de estos jóvenes del siglo XXI. A pesar de que *Las Juventudes* y *Descomedidos y Chascones* están temporalmente desconectados, los dos repiten un modelo que representa la constante producción de estereotipos estéticos y un particular acento sobre las demandas sociales, las diferencias de clases y los pensamientos políticos.

Las Juventudes se anexa a esos análisis profundos de nuestra realidad social, verificando la construcción de una historia social de Chile a través de la retórica y estética de estos jóvenes.



Still Video *Las Juventudes* de Rodrigo Lobos, 2008.

Etnografía y contextualización

En la frontera chileno-boliviana, una de las peculiaridades más potentes que expresa el sincretismo colonizador sobre el ethos de la cosmovisión aymara, es la observación de sus prácticas humanas a través de un análisis etnográfico. Pero la forma con que se estudia a una comunidad, años atrás también había servido de paliativo para el fortalecimiento identitario de un pueblo y el desarrollo de lazos cordiales entre comunidades que comparten un mismo idioma. Bajo estos argumentos, Jo Muñoz -artista visual de Santiago- decide entrevistar a una de las pocas tejedoras aymaras con vida. Entre esos planos de video, Muñoz estudia ciertas situaciones etnográficas que construyen una práctica estética.

Toda la poética de la tejedora Vilma Mamani en idioma aymara y español, tenía una estricta relación con la leyenda de las Chullpas. Éstas fueron torres mortuorias y están diseminadas en varios lugares del altiplano chileno, boliviano y peruano, siendo su función la de convertirse en un túnel que nos conducía a otro estado espiritual. Por lo tanto, el relato de la Vilma en el contexto de Dislocación era una metáfora del proceso de creación de una obra de arte y lo que eso implica. Además, el enfoque de Vilma -enseñando a la artista a tejer en telar- ejemplifica los desenfoques de un espacio y territorio desconocido por esa chilenización compulsiva en las fronteras del país.

Sintaxis: Arquitectura y Dislocación Social

La textura escenográfica perfecta que narran las imágenes de un país desconocido es la que puede ser vista bajo la mirada de Nicolás Rupcich en el video Big Pool (6'30", 2009). Desde esos lugares costeros, la arquitectura chilena contemporánea se entiende como una sintaxis de elementos que definen nuestros rasgos sociales. Convivir, imaginar un mundo dentro de las construcciones paradisíacas entre palmeras y aguas cristalinas que se han construido en algunos sectores costeros de Chile. Ahí está la gran historia que construye Big Pool. Esa gran piscina modifica las reales dimensiones de lo que entendemos como auténtico. ¿Existe una verdadera solvencia en esta forma de habitar y convivir? También Big Pool reflexiona sobre qué lugar posee lo auténtico y hacia qué objetos hemos desplazado nuestro arraigo.

Todos sabemos que las bases conceptuales del habitar chileno jamás han sido pensadas desde la costa. En ese sentido, las conjunciones del habitar y la proyección del crecimiento económico en este país presentan sólo cimientos. Así, un gran esqueleto arquitectónico y una gran piscina configuran un nuevo Chile.



Fotograma de Big pool de Nicolás Rupcich.

Rodolfo Andaur (Iquique, 1979): curador independiente, periodista y magíster en Historia del Arte. Ha participado como curador en la Trienal de Chile, el proyecto chileno-suizo Dislocación y el proyecto Transcripción_Local. Este artículo fue publicado en la revista digital *Arte y Crítica* en octubre de 2011.

Entrevista a Gerardo Mosquera

Daniel Reyes León

Hemos realizado una entrevista a Gerardo Mosquera en la que nos detalla algunos aspectos de la edición de *Copiar el Edén*, libro-curatoría que se puede encontrar en todas las embajadas de Chile en el extranjero y que ha establecido un puente entre el arte contemporáneo realizado en Chile y un potencial mercado internacional.

DR: A mi modo de ver, la internacionalización del arte en Chile se está desarrollando paralelamente en varios frentes de visibilidad y gestión, y *Copiar el Edén* es uno de esos frentes. ¿Cuáles son las líneas generales de la estrategia de internacionalización que has ideado para el arte contemporáneo chileno a través de “Copiar el Edén”?

GM: Quienes han ideado y llevado adelante una estrategia son Claudia Pertuzé y Tomás Andreu, de Puro Chile. Mi papel ha sido sólo participar en los eventos que se organizan en mi calidad de editor del libro, y dar algún asesoramiento espontáneo.

DR: La importancia del libro/catálogo en el arte chileno radica en una cultura editorial testimonial para el arte. Sin embargo, hasta *Copiar el Edén* no se había logrado un consenso respecto a cómo materializar en un libro las últimas manifestaciones plásticas de los noventa y del presente siglo. ¿Encontraste alguna similitud entre tu trabajo (y el de tu equipo) y el realizado por otros compiladores que en los años ochenta o en décadas anteriores cumplieron una labor similar?

GM: Estoy muy reconocido al libro de Ivelic y Galaz, de gran importancia, así como de publicaciones anteriores positivas que me ayudaron mucho en mi trabajo. No obstante, me planteé un libro diferente a lo hecho con anterioridad. Sus rasgos definitorios son:

a. Un libro muy visual, con muchas reproducciones de obras de alta calidad y un buen diseño. Como sabes, las publicaciones sobre arte en Chile se han caracterizado por una preponderancia del texto sobre la imagen, y yo traté de conseguir una donde se pudiese “ver” el arte chileno.

b. Una publicación que agrupase y presentase lo que llamamos arte contemporáneo. Así, la fecha que establece el corte de lo incluido en el libro, corresponde no sólo con el cambio traumático en la cultura producido por el golpe militar sino por la irrupción de lo que podría llamarse una "neovanguardia postmoderna" que instala el hoy llamado arte contemporáneo en el país. Existieron precedentes, algunos de cuyos ejemplos aparecen en imágenes reproducidas dentro de los textos del libro.

c. Una selección rigurosa de los artistas a antologar. La elección estuvo basada en mi juicio curatorial, pero éste ha debido a la vez expandirse hacia artistas y procesos que no son "my cup of tea", pero que pensé debían estar en el libro por su peso en la escena y por razones históricas. Por supuesto, bajo un criterio de excelencia. No es lo mismo la responsabilidad más amplia de editar un libro como éste que hacer una muestra o un volumen más "de autor", en el que uno puede ir radicalmente por sus propios gustos e ideas. Por cierto, imágenes de piezas de una cantidad importante de artistas no antologados (por razones de época o de lo breve de su obra) aparecen reproducidas dentro de los textos.

d. Los artistas seleccionados figuran en orden alfabético para evitar jerarquizaciones inútiles. El número de reproducciones de cada uno está determinado por la dimensión y variedad de su obra. Así, por ejemplo, un artista con obra variada llevará más reproducciones que otro con una obra menos variada. No se establecieron categorías de asignación de reproducciones, como suele hacerse en libros similares donde se consignan, por ejemplo, diez obras para los "maestros", seis para los "midcareer", tres para los "emergentes", etc.

e. Un libro donde se discutieran temas capitales sobre el arte en Chile de un modo articulado. A la vez, un volumen que fuera una plataforma inclusiva donde pudiesen cohabitar y aún chocar distintas ideas y puntos de vista. Basta revisar la

nómina de los autores que contribuyeron al libro para percibir la variedad de posiciones que representan. El criterio para su selección fue de nuevo la excelencia, el conocimiento y el rol histórico desempeñado.

f. Una publicación que fijase la información sobre el arte contemporáneo en Chile, que se encontraba muy dispersa. Fue muy arduo el trabajo de búsqueda de imágenes y datos, y a esto Claudia Pertuzé contribuyó de modo capital. Quizás lo que más me satisface del libro son los pies de fotos; dieron mucho trabajo, pero en ellos ha quedado establecida una información fundamental de modo riguroso. Los futuros historiadores me lo agradecerán...

g. Una fuente de información visual y textual complaciente tanto con un público más general como con profesores, curadores, críticos, periodistas, académicos e investigadores. Así, por un lado es un libro visualmente atractivo que puede hojearse y al mismo tiempo ser útil a un investigador, quien sin duda agradecerá la vasta bibliografía y las citas de publicaciones compiladas por Josefina de la Maza y Catalina Valdés.

DR: ¿Es palpable para el responsable de un libro como *Copiar el Edén* el gesto validador y/o invalidador que ejerce esta publicación sobre un grupo determinado de artistas mal llamados "artistas jóvenes"? ¿No existe el peligro de que el libro se convierta en una especie de biblia o manual de instrucciones?

GM: Siempre he insistido en que el libro no es un Qumrán sino una curaduría que ha intentado ser lo más amplia posible dentro de su rigor, pero que necesariamente implica una visión. Así, fíjate en este caso curioso: Lucía Egaña no fue antologada, sólo aparece con una foto de una obra en la introducción y, sin embargo, después la he incluido en dos exposiciones que he curado. En toda selección hay siempre fronteras discutibles. Y esto afecta en particular a los jóvenes

que todavía tienen una obra escasa. No obstante, puedes comprobar la cantidad de artistas jóvenes que aparecen. Ellos tienen incluso voz en una entrevista que encargué a Catalina Mena.

DR: Una vez realizado el libro mismo, ¿has seguido las consecuencias de éste en el plano internacional? ¿Que se podría destacar en cuanto al fortalecimiento de la escena chilena?

GM: Me asombra cómo ha circulado y se ha usado el libro internacionalmente. De la Tate Modern me mandaron un e-mail felicitándome por el libro poco después que apareció; el Fondo del Príncipe Klaus, en Holanda, se los había enviado. Hace poco estaba en una conferencia en Róterdam, le hablé a Ute Meta Bauer del libro, y cuál no sería mi sorpresa cuando me dijo que lo tenía y le había impresionado mucho (alguien se lo había regalado). Una curadora mexicana me hablaba sorprendida de su descubrimiento de la obra de Carlos Leppe quien por desgracia está aún muy lejos de ser reconocido como se merece, aún en América Latina.

DR: Dentro de Chile ¿tienes información de lo que ha sucedido en otros lugares fuera de Santiago respecto a la publicación de *Copiar el Edén*?

GM: Me ha llegado que se ha criticado la ausencia de artistas no establecidos en Santiago. No dudo que puede haber algún artista valioso que haya quedado fuera por la falta de difusión que implica el no vivir en las capitales megalocéfálicas latinoamericanas y el alcance de mi propia ignorancia. Siempre trato de que no sea así y busqué información más allá de Santiago, pero todos somos víctimas de esta deformación que hay que combatir. También, en la época que hice el libro no muchos artistas tenían sitios en la red o blogs, lo que dificultó el trabajo.

DR: ¿Cuál es la relación entre *Copiar el Edén* y otras formas de posicionamiento del arte chileno en los circuitos internacionales tales como: participación en ferias, activación de galerías o grandes exposiciones, tomando en cuenta que el libro mismo tiene características elitistas (por su precio, contenido, diseño y circulación), mientras que los otros eventos se han caracterizado por tener -al menos- intenciones de llegar a un público masivo?

GM: Cada cosa es lo que es. Todos los intentos por ir más allá del pequeño círculo del arte deben ser bienvenidos. Pero no se puede hacer un libro como *Copiar el Edén* sin que resulte caro por el costo mismo de sus materiales, impresión y traslado. Toca a las instituciones públicas o a los auspicios privados, garantizar que el libro se distribuya en las bibliotecas de todo el país. Puro Chile sí lo ha puesto completo en la red, donde puede consultarse y bajarse sin costo alguno.

Daniel Reyes León (Santiago, 1980): artista visual, investigador en artes visuales y docente universitario. Ha realizado tres proyectos curatoriales: *Estéticas del Desastre* (2007) en MAV Magatzems d'Art València (España); *Máquina a Mano y Máquinas para un Parque Humano* (2011) en la Galería Transfusión de la Corporación Cultural Artek (Chile). Esta entrevista fue publicada en la revista digital *Arte y Crítica* en diciembre de 2009.

Corriendo Riesgos: Arte, calle y coyuntura política

Sebastián Vidal

He aprendido a caminar, desde entonces me pongo a correr.

Friedrich Nietzsche

I. Hace un par de semanas, el Museo de Arte Contemporáneo inauguró la exposición Memoria y Experimentalidad: Chile años 70 y 80, muestra que recoge -en su mayoría- el trabajo de artistas que durante la dictadura realizaron piezas pictóricas de corte conceptual y performático. Muchas de estas obras apuntaban a denunciar, por medio de estrategias de subversión simbólica y de camuflaje, los abusos que desarrollaron los oscuros organismos de seguridad en Chile. Hoy, aquellas piezas representan gran parte del mosaico iconográfico-cultural del país en dicho período. Nos referimos al trabajo de Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano, Elías Adasme, Alfredo Jaar, Cecilia Vicuña, Víctor Hugo Codocedo, Hernán Parada, Valentina Cruz y Las Yeguas de la Apocalipsis, entre otros. Estos reconocidos nombres¹ -sólo por mencionar algunos de la exposición- a medida que el malestar ciudadano se expresaba por medio de protestas callejeras y de escaramuzas armadas, se tomaban las calles con audaces acciones que además de intervenir el espacio público, se concibieron como obras de registro fotomecánico.

Pese a que muchas de estas acciones resultaron inentendibles o ambiguas para las autoridades de la época, los artistas no se dejaron intimidar por la militarización y las posibles consecuencias que su actuar en la calle pudiera generar. Sin duda, este período marcó un momento único en el país y en nuestra historia del arte local, en el cual los artistas alinearon sus proyectos a la efervescencia político-social imperante. Había un enemigo, y el arte y los artistas no podían permanecer indiferentes.

1. Pienso también en los diversos colectivos y asociaciones de artistas que en poblaciones realizaron obras de denuncia política durante la dictadura, muchos de los cuales aún se encuentran en el anonimato debido al descuido o simple desidia de los historiadores del arte.

Hoy, algunos críticos como Guillermo Machuca en su reciente libro, han rebatido la condición en extremo subversiva de algunas de estas piezas, argumentando que fueron concebidas bajo las mismas reglas de difusión del arte oficial sin sufrir un mayor tipo de censura o blanqueo. Fuera ese o no el caso, lo que sí tenemos claro es que hubo una preocupación efectiva por parte de los artistas hacia los conflictos presentes en la época, como la opresión y la tortura. Los registros dan cuenta de ello, más allá de las actuales interpretaciones.

Una vez recuperada la democracia, el foco de atención respecto a la utilización de la calle como elemento estético definitivamente cambió. Muchos de estos artistas y teóricos regresaron a la universidad, lo que conllevó también la oficialización de aquel discurso “subalterno” -mejor conocido como Escena de Avanzada- a partir de su validación académica. Surgen nuevos museos, galerías y centros culturales, muchos se vuelven espacios oficiales y otros comerciales en los cuales la calle hace ingreso como registro y creación. El acto performático nacido de las artes visuales, debió ingresar al museo o galería como ejercicio de validación y circulación. La condición efímera, rebelde y/o mutable de la calle y su acción performativa, se adoctrinó al espacio de circulación “oficial” o de “validación” dependiendo fuertemente de una robusta tradición academicista de arte², como ha sido característico en nuestro país.

Otro recurrente fenómeno de “oficialización del acto callejero” fueron los carnavales culturales. Estos eventos se transformaron en uno de los símbolos de la política cultural de la Concertación. Música y baile coronaron fiestas

2. Importantes también han sido las bienales de performances organizadas por el colectivo Deformes a partir del 2002. Éstas han surgido como instancias de investigación y exploración del cuerpo como soporte. Sumado a esto, el trabajo de algunos artistas -preferentemente egresados universitarios- que han continuado realizándolas esporádicamente, así como el trabajo realizado por el colectivo Perfo Puerto, entre otros. Lamentablemente, estas prácticas han tenido una sistemática cobertura de un periodismo promiscuo -como lo calificó en algún momento Guillermo Machuca- que busca la atención inmediata del evento *freak*, acompañado de una pobre atención por parte de la crítica especializada y la teoría.

ciudadanas, algunas de ellas transmitidas por televisión. Sumado a esto, se realizaron celebrados espectáculos masivos de Santiago a Mil con las compañías La Fura del's Baus o Royal De Luxe (recordemos a la muñeca gigante y al tío escafandra que tanto irritaron a Justo Pastor Mellado). Es en esta misma calle donde también numerosos artistas desconocidos imprimen día a día, por medio de graffitis y stencils, los muros y veredas de la ciudad³. Ello contrasta, por ejemplo, con los colosales espectáculos de luces que se hicieron sobre el frontis de La Moneda para conmemorar el bicentenario. Siendo muros ambos, uno era anónimo, invisible ante los medios y cargado de contingencia, mientras que el otro institucional, híper mediatizado y cargado de una lectura republicana y patrioter.

II. Las multitudinarias protestas en contra del proyecto HidroAysén y luego el apoyo al movimiento estudiantil, han sembrado la agenda noticiosa de los últimos meses en el segundo año de gobierno del presidente Sebastián Piñera. A las clásicas reivindicaciones por el derecho a la educación, la salud y el trabajo, se le suma hoy el derecho a las libertades sexuales y el respeto por el medio ambiente. Una diversidad cultural que no se condiciona a un grupo etario o político determinado sino más bien, a simples ciudadanos que claman por aquello que creen les fue injustamente usurpado. Cientos o miles de personas se han tomado simbólicamente las calles de todo Chile con ingeniosas marchas y cánticos.

3. Si bien el riesgo de los graffiteros a perder su obra es constitutivo de su quehacer, un lamentable incidente aconteció recientemente. Los graffitis que cubrían los muros en la ribera del río Mapocho fueron literalmente borrados con pintura gris por una ordenanza de limpieza emitida por la Municipalidad de Santiago y por Bienes Nacionales. Curiosamente, a los pocos días en aquel sitio se instaló el mega proyecto Bicentenario Museo Artedeluz de la artista Catalina Rojas, financiado por el grupo Enersis. Al parecer, el criterio que primó en dicha toma de decisión no estuvo en el debate sobre el posible valor estético e incluso patrimonial de las piezas borradas en relación a la nueva intervención, sino respecto a la masividad y el espectáculo visual que las proyecciones lumínicas podían generar. Lo curioso en este caso es que el proyecto se llama Museo Artedeluz; es decir, una metáfora sobre la “musealización” de la calle. El muro debe ser controlado por la institución y su respectivo espectáculo, mientras que el mismísimo Museo Nacional de Bellas Artes apela a todo lo contrario con su proyecto Museo sin muros.

Estos jóvenes, como hemos visto, utilizan las redes sociales como Facebook o Twitter para coordinarse y llamar la atención de los medios. Canciones y videos cargados de sarcasmo son subidos diariamente a Youtube para promover en forma masiva sus demandas. Una generación que durante las protestas en las calles, las tomas de colegios y universidades, realizan Twitcams en vivo para informar a la ciudadanía. Nos referimos a transmisiones que muchas veces han servido como herramienta para desacreditar la información que entregan los medios oficiales.

Todas estas manifestaciones callejeras, al igual que las realizadas durante la dictadura, han ido acompañadas de acciones performáticas. Éstas surgen espontáneamente como potentes gestos de rebeldía frente a la autoridad. Desde estudiantes ironizando “la playa de Lavín” (por las vacaciones anticipadas que el entonces Ministro de Educación decretó) hasta las masivas coreografías flashmobs, en la que cientos de participantes personifican con vistosos disfraces a íconos de la cultura pop como Thriller o The Wall.

Ahora bien, de estas acciones performáticas hay una que me ha llamado profundamente la atención, en que unos jóvenes han decidido correr mil ochocientas horas sin parar mediante un sistema de postas, durante setenta y cinco días alrededor de La Moneda en demanda de cambios al actual sistema educativo⁴. Una corrida permanente, en pleno invierno, que comenzó el 13 de junio y terminará el 27 de agosto⁵.

La idea surgió a un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, como acto de desagravio frente a la compleja situación que atraviesa la educación en

4. Las 1.800 horas tienen relación con el estudio de Marcel Claude, señalando que el monto que el país necesita para solucionar el problema inmediato de la educación en Chile es de US\$1.800 millones al año.

5. Paralelamente se han realizado actividades como una maratón que comenzó en Santiago y terminó en Valparaíso, una Natatón de 48 horas seguidas y 1.800 paraguas en el centro de Santiago.

el país. Un evento coordinado en el que cualquier ciudadano se inscribe y participa, corriendo lo que pueda mientras alza una bandera negra. Hay un checkpoint frente al diario La Nación, puntos de hidratación, estudiantes de kinesiología para atender emergencias, un equipo que actualiza el marcador de horas, una página web, un grupo en Facebook y ya van más de cuatro mil corredores (estudiantes, oficinistas, deportistas, transeúntes) que han cumplido con más de la mitad del tiempo propuesto día y noche sin parar bajo una sola consigna: “Educación gratuita ahora”. Una performance colectiva alrededor del máximo símbolo del poder político.

III. En cuanto vi a estos jóvenes correr, no pude sino recordar una performance realizada por Carlos Altamirano en 1981 llamada Panorama de Santiago. El título aludía a la obra del mismo nombre realizada a finales del siglo XIX



Carrera de estudiantes alrededor de La Moneda.

y principios del XX por el pintor chileno Juan Francisco González (1853-1933). En aquella performance Altamirano corre sin detenerse portando una pesada cámara de video por las calles de Santiago desde la Biblioteca Nacional hasta el Museo de Bellas Artes, mientras va recitando infatigablemente una y otra vez la frase: "Altamirano, artista chileno". La obra, además de citar el paisaje presentado por la pintura de González, se podía entender también como una metáfora a la persecución realizada por los organismos de seguridad. El video-registro se presentó en un encuentro franco-chileno de video a principios de los 80 y fue expuesto por Altamirano en su muestra *Obra Completa* en el Museo Nacional de Bellas Artes durante el 2007. En esta exposición, Altamirano situó, junto al cuadro de González, una mirilla en la que el espectador podía ver la extenuante performance, mientras que al alejarse podía contemplar el cuadro ya mencionado.

Ahora bien, mi inmediata relación sobre el correr como gesto disruptivo de un malestar político, parece funcionar en un estado simbólico. Sin embargo, ambas acciones poseen diferencias medulares en lo formal. El primero fue realizado en dictadura y representa una acción riesgosa, individual y de circulación expositiva restringida. Mientras que los jóvenes que correrán 1.800 horas, lo hacen en un contexto de democracia y representan un acto permitido por la ley de carácter colectivo, participativo y de amplia difusión.

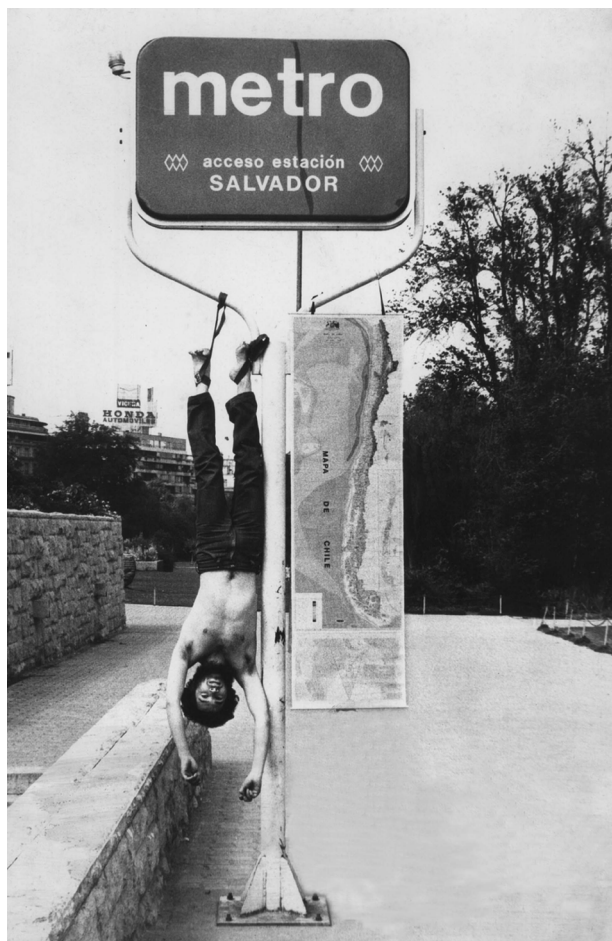
Además, hay otra diferencia que me parece esencial y donde Altamirano respondió a algo clave. Su acción fue muy consciente sobre la condición y producción de arte. No en vano repitió durante su recorrido persistentemente la frase: "Altamirano, artista chileno". A mi entender, esto representó un acto de aguda crítica hacia la institucionalidad cultural representada por el inicio y el final: la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes. Esto en cuanto a la libertad

de expresión y la persecución política que se vivía aquel tiempo. No ocurre lo mismo con la que se realiza alrededor de La Moneda. En su consigna no hay un acto concientizado del actuar performático entendido como gesto de arte, sino más bien como acto social. También creo que esta diferencia, contrario a deslegitimar una a favor de otra, establece un acento en su confrontación. Desde el cuerpo como soporte visual, un gesto disruptivo en momentos históricos variados que apuntaban a objetivos diferentes.

Tomemos ahora un caso de las emblemáticas acciones que se presentan hoy en el MAC. Elías Adasme desarrolló la obra *A Chile* durante 1979 y 1980, una serie de intervenciones urbanas. La más popular consistió en colgarse del aviso de acceso al metro Salvador con su torso desnudo al lado de un mapa de Chile. El acto de Adasme representa no sólo el gesto disruptivo que denota los mecanismos de tortura, sino que también refleja un estado de conciencia de los mecanismos de producción de arte que operan simultáneamente con la contingencia callejera, apropiando y subvirtiendo dicho contexto y sus códigos.

Pero volvamos a las últimas semanas. Acaso ¿no resulta curioso que habiendo tantos conflictos hoy en el país, los artistas no se manifiesten con obras performáticas o de otra índole frente a ello? Es cierto que muchos estudiantes de arte han colaborado anónimamente en tomas y marchas estudiantiles, aportando creatividad y energía⁶. Sin embargo, parece ser que los artistas profesionales -parte del circuito expositivo y los espacios institucionales- se resisten a trabajar con la contingencia en estas grandes manifestaciones. ¿Por qué esta distancia? Quizás el modo de afrontar el arte está excesivamente teorizado y sujeto a las formalidades entregadas por la academia, tanto así que el sistema requiere inevitablemente un tiempo extenso de proceso para desarrollar "estrategias" que aborden debidamente la

6. Los estudiantes de arte de la Universidad de Chile se sumaron con la actividad "48 horas de arte por la educación" en casa central. Si bien la actividad era una respuesta propositiva, no refleja lo que se puede ver en el circuito profesional de arte ni la reflexión en los medios especializados. La actividad que debió realizarse el viernes 5 de agosto tuvo que ser suspendida por los incidentes acaecidos el día anterior.



Elías Adasme.

coyuntura⁷. Dentro de esta misma línea, es sabido que la utilización de temáticas que afronten la actualidad es vista como un aprovechamiento mediático, lo que de rápidamente aísla una posible interpelación visual por parte del artista en el acontecer. Desconozco el motivo por el cual los artistas no parecen querer participar del arte en la coyuntura -como ocurrió durante la dictadura- sino más bien en forma anónima desde la sociedad civil.

Sebastián Vidal (Santiago, 1978): curador, investigador, candidato a Doctor en Historia del Arte y docente universitario. Ha participado como curador en las exposiciones Devota – CCPLM, China Boulevard; CCPLM, Ultimate Meleé Warrior Doom, Sala SAM y Tierra Baldía, sala CCU. Este artículo fue publicado en la revista digital *Arte y Crítica* en agosto de 2011, y presentado en el Permanent Seminar in Latin American Art (Universidad de Texas) en octubre del mismo año bajo el título de "Running the Risk: Art and Social Disobedience in Chile".

7. Como ejemplo tenemos el caso de nuestro exponente en la Bienal de Venecia Fernando Prats, quien presenta obras relacionadas con el 27F y la tragedia de Chaitén.

PARTE 2

Circular

Lugares y espacios de producción y difusión
espacios oficiales y no oficiales

Los modos y espacios de circulación que circunscriben al arte contemporáneo corresponden a un área no menos conflictiva, que se articula como un paradigma en relación a los modelos de producción. La apertura de las instituciones artísticas convencionales hacia nuevos lugares exhibitivos, corresponde tanto a una consecuencia natural de la proliferación de realizadores (en directa relación con el surgimiento de escuelas de arte), como a la emergencia de nuevas plataformas. Igualmente, la decisión política sobre los espacios de realización, difusión y acceso, reconfiguran los campos experienciales y por lo tanto, la manera en que se piensa al arte.

Es así como el circular no implica, únicamente, el movimiento de la obra en un determinado espacio, sino su reconfiguración dentro de éste, que viene a estar mediada por las nuevas plataformas y tecnologías que ahora inundan el campo estético. La articulación de los llamados "campos impuros" corresponde tanto al nuevo programa, como al paradigma de las artes contemporáneas, donde la hibridación de los recursos se encuentra en una dialéctica con el sujeto que, a su vez se presenta también de manera impura.

La disolución de la experiencia aurática institucional (museo, galería) en el espacio virtual, nos habla de una no inscripción de la obra, que ahora se encuentra difusa en un espacio inexistente. Asimismo, la política de archivo está tensionada por una ubicuidad en un lugar intangible como es la web, donde la experiencia estética se da de manera distanciada, y por qué no, libre. Y salvaguardar la obra (y su autoría) pareciera no ser una preocupación.

Pensar entonces la circulación de la obra en relación con los espacios oficiales o no oficiales, es una problemática que debiera ser leída desde la aparición de los espacios virtuales y la manera en que estos desarticulan las normas convencionales de difusión y recepción.

Cada uno de los textos seleccionados reflexiona sobre los espacios expositivos y la manera en que los modelos de circulación, en concordancia con los soportes materiales y las políticas de archivo, se ven reconfigurados a partir de los campos impuros del arte contemporáneo. La experiencia del sujeto con el espacio exhibitivo se ve, entonces, rearticulada en un movimiento distanciado que responde a los aires de época.

El nudo de la vida

Mario Oropeza

¿Dónde ha quedado la responsabilidad de los actos en este mundo dominado por la línea de montaje?

Minga Jorge Di Paola

El acceso a un objeto artístico contemporáneo instala radicalmente la pregunta de por qué Nada. Aunque esta pregunta no necesariamente implique aceptar los términos homogenizadores y totalitarios de los comisarios del fin de los megarelatos. Es probable que nos encontremos en una nueva fase del modernismo, en donde la autorreflexión iniciada por Kant ponga a la conciencia artística en disolución, pero los relatos colectivos, las imágenes compartidas en el juego y el dolor de la vida, continúan ahí sin ningún ánimo de retirarse. El ocaso de los dioses incluye, pertinentemente, sostener que esos mismos dioses siguen vivos, al igual que el fin de los megarelatos, infiere seguir pensando las formas históricas de opresión de la subjetividad. No es casual que la primera Documenta en 1955, en pleno auge económico y social alemán, haya propiciado una reparación simbólica en la memoria colectiva, a través de la muestra de "arte degenerado" según el lenguaje nazi.

La destrucción del espacio de las artes visuales de nuestra época, tiene como correlato una nueva sensibilidad hacia los problemas cotidianos. Cuando las realidades tecnocientíficas quedan huérfanas de una metafísica que las acompañe, la esencialidad de un arte hacia lo distinto plantea las chances de complementar el mundo de la vida. Porque ontológicamente el arte contemporáneo más relevante cuestiona los logicismos de las teorías, que ven a los objetos artísticos contemporáneos como un signo, los formalismos que plasman gastados manifiestos, y coloca un borde entre lo humano y lo simbólico. Hablamos de reponer la experiencia en la praxis artística, una vuelta a la

problemática de la temporalidad que desde el gesto inaugural de los impresionistas, sigue aguijoneado la producción artística occidental.

Paul Valery hablaba de las producciones artísticas como objetos ambiguos. Desde ya ponía en tela de juicio cualquier objetivo manifiesto del arte, y de la imaginación estética, en la idea de que los objetos artísticos son “cosas que el mar nos arroja a la orilla”. Aunque parezca haber cierta vaguedad a primera vista, podemos argumentar que el poeta francés establecía una acertada metáfora del nexo entre las elecciones de los artistas y el imaginario histórico-social. Ponía en primer plano la acción liberada del artista con respecto a un medio, que si bien puede contener los posibles e imposibles de su objeto, no puede en la concreción, ser más que una posición en la obra. Contra las teorías institucionalistas o las híperestéticas, que entablan un monólogo metodológico con las obras, el objeto contemporáneo define pequeñas estéticas que presuponen la indeterminabilidad del placer estético y superan tanto lo puramente físico como lo puramente simbólico. Una cualidad que presenta al núcleo que construye el mundo sociocultural y estético de cualquier fenómeno artístico: el cuerpo. Podemos coincidir con Duchamp, en cuanto que los objetos artísticos contemporáneos socavan las dimensiones del creer y del juzgar, palabras más que odiadas por este artista-pensador, pero poco pueden hacer para demoler el ser que se manifiesta en la corporalidad. Al contrario, invitan a la extensión plural del ser mundano y prosaico, y dejan al sujeto soplar hacia donde quiera, sin elidir la reflexión ni el placer.

Una de las críticas a la última Documenta, a partir de las más obvias, en cuanto a que su director poco tenía de tercermundista, pasaba en la idea de que los artistas seleccionados eran poco representativos de las escenas locales debido a una dilatada carrera en el extranjero (pe.

en nuestro caso Víctor Grippo que expuso allí obras ya distinguidas en anteriores encuentros internacionales). Esta concepción simplista anula la constatación de que el reaceramiento que produce el fenómeno estético, modifica sustancialmente los marcos significativos del objeto artístico. Vale como ejemplo de la última edición, la instalación de la cubana Tania Bruguera, y su recorrido de la historia de la ciudad de Kassel, en donde resignificó y potenció la sensación de “entrelugar” de una ciudad alemana en medio de la Alemania “rica” y la Alemania “pobre”, y que solamente alguien insular y latinoamericano podía diseñar; y la acción del brasileño Cildo Meireles, quien en uno de los centros mercantilistas del arte moderno creó una ligera variación sobre el tema arte y comercio, con sus pequeñas carretas que se desplazan por Kassel vendiendo arte por un euro: un helado. *Disappearing Element/Disappeared Element* se leía en el envoltorio. Sólo imaginen los efectos de esta acción en Latinoamérica y comprenderán que repetir el libreto académico de que “la Documenta no serían así representaciones de la cultura del país o la ciudad en que se organizan, sino espacios de negociación de agendas, mercados y prestigios del capital artístico global”, solapa y finalmente licúa el potencial de conflictividad semántica e imaginaria que los artistas procuran en cada acontecimiento. Por lo tanto, no tenemos un “no lugar” en Documenta, sino un campo de batallas de experiencias y al artista como aquel que de vela, vela una modalidad existencial del ser en el mundo. La Documenta es el mapa pero no el territorio.

Para nada avalamos la línea de la XI edición, que privilegió una mirada sociológica del arte, partiendo excluyentemente de las teorías políticas hacia las producciones artísticas. Con eso sólo se logró una acumulación pírrica de imágenes de denuncia de la dominación y explotación global. El arte en sí no funciona como documento sociológico, como ya lo probaron

suficientemente el realismo socialista o el muralismo mexicano, y en cambio, tiene una valencia antropológica que revisa la praxis tanto en la poética (producción) como en la estética (recepción). Gadamer es quien analiza el objeto artístico en esta vertiente humanística y la coloca en los planos del juego (hacia la participación y la intersubjetividad), del símbolo (hacia la colectividad y la memoria) y de la fiesta (hacia la comunicación y simultáneamente a la indiscernibilidad).

Tal vez ese sea el sentido que el berlinés Roger Buerger, responsable máximo de la Documenta XII, haga hincapié en 2007, tal como surge del meta-concepto de la muestra que organizó en Barcelona hace dos años. Allí se propuso montar en el exterior la precariedad y fragilidad humana, muy cerca de un entorno demasiado amable -el Fórum- para tantas "vidas desnudas" (Walter Benjamin); mientras tanto en el interior, la sublimación a la que el arte somete los conflictos de la sociedad. Y en su visión en conjunto una demostración de que el artista contemporáneo, en un gesto político, parte la modalidad deóntica de la modernidad, quiebra el deber ser, y desinfla el "deber", a la vez que indexa vitalmente el "ser" en el nudo de la vida.

Desde nuestra posición austral, en el extremo de una modernidad que asumimos como nuestra sin haberla vivido, el pasaje violento, desde las estéticas materialistas a las estéticas del significado, deja una estela a la cual vale volver. Porque la opción experiencial sobre los formalismos filosóficos, que quieren domar el placer estético, no quiere decir que no haya nada que decir. Las transformaciones de los ejes de la actividad artística, desde la clásica tripartición de Francastel: estabilidad, objetividad, permanencia, hacia el combo: cambio, subjetividad, deterioro, no expresan una inmersión acrítica en las vanguardias del vacío que reinan en la escena actual. Más bien, invitan a un compromiso vital

de los artistas con la existencia, para refundar la comunidad pública, y en contra de ironías conformistas o de verdades totalitarias que persiguen la reproducción y/o la destrucción. Rescatamos en esta dirección unas líneas del prólogo de Alberto Guidici para el catálogo del artista detenido-desaparecido Franco Venturi: "la obra de Franco -color y línea en la superficie; sangre, caustico humor y talento irrigado en cada trazo- anuncia una y otra vez el jubiloso triunfo de la vida".

Por último, nos gustaría reflexionar sobre la condición postmedia que tuvo un fuerte reconocimiento tanto en la Documenta XI como en la última ARCO -2006-. En la fase contemporánea, dicen los especialistas, el propósito de muchos artistas es mezclar los ámbitos específicos de los medios. El vídeo triunfa sobre las narrativas cinematográficas y los múltiples puntos de vistas. La fotografía emprende en la etapa digital una comprensión inaudita de los mundos posibles. Incluso la pintura y la escultura se trastocan en torno a los recursos fotográficos o las dimensiones espaciales del cine. Por ello, la condición de la práctica artística actual debe ser denominada como una condición postmedia, ya que ningún medio domina por sí mismo, sino que todos los medios se influyen y se condicionan entre sí.

En base a estas presunciones se sostiene que los cambios paradigmáticos y temáticos, que cada uno de los medios conlleva en el transjuego de soportes, anuncian una comprensión totalmente contemporánea de la fenomenología urbanista actual. Esta condición rompe definitivamente con la dicotomía entre las artes del espacio y las artes del tiempo, incluso defendida por vanguardistas históricos como Kandinsky y Mondrian, y quiere centrarse en el grano material que opera temporalmente entre los planos humanos y simbólicos. La experiencia perceptiva que arraiga en la corporalidad del espectador actual, esa espacialidad del

propio cuerpo que organiza el espacio, el modo material e incluso la relación intersubjetiva, y que en estos momentos hace de su mundo cercano el más lejano de sus mundos, mella realmente esa condición postmedia, lábil y frágil. Cambiar las energías de la actividad artística, moldeadas en los mandatos productivos y de explotación del sistema de acumulación tardocapitalistas, por energías de creación, es el desafío del sujeto histórico. Como decía el poeta, allí donde está el abismo también se encuentra la salvación.

Mariano Oropeza (Buenos Aires, 1971) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación UBA y trabaja como periodista cultural. Su tema de maestría son las teorías del sujeto en el análisis del discurso. Este artículo fue publicado en la revista Ramona, como contribución al proyecto editorial colectivo Documenta 12 Magazines.

VI Bienal de Arte Triatlón: Escenas en competencia

Cristián Muñoz - David Romero

El pluralismo es precisamente este estado de otros entre otros, y conduce no a una conciencia aguzada de la diferencia (social, sexual, artística, etc.), sino a una condición estancada de ausencia de distinción; no a la resistencia, sino al atrincheramiento.

Hal Foster

Arte político y museo

Entre los meses de enero y marzo (2008) se realizó la VI Bienal de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes, Triatlón. El carácter atribuido a la muestra de este año hablaba de la articulación de tres imaginarios urbanos sostenidos por una mirada más política y vinculada a una relación crítica con el entorno: Valparaíso, Santiago y Concepción, dando cuenta de su emergente localidad simbólica en el espacio-museo. Lo que finalmente dicho evento constituyó se abre a lecturas que forman parte del necesario ejercicio de reflexión llamado a densificar la producción artística y la labor curatorial en el campo de las artes visuales locales. En este caso, cabe aclarar que el presente texto opera en un rango de lectura por fuera del trabajo curatorial interno que articularon las propuestas artísticas de la bienal, con todo el distanciamiento y la libertad que ello supone.

Bajo esta mirada de espectador –si se quiere– podemos asimilar la bienal como un evento que tramó una serie de puntos conflictivos signados por la tensión entre la institucionalidad museal y su intervención crítica por parte de los productores visuales y los colectivos artísticos convocados a la muestra. Se trató por un lado de hacer manifiesta la crisis social, cultural y política del lugar de origen, articulando dispositivos propios de intervención simbólica, así mismo, se evidenció la voluntad de provocar la máxima tensión con el espacio. En otras palabras, las propuestas desarrolladas en Santiago Morning (Santiago),

Aproximaciones a una poética-política (Valparaíso) y 515 km planos (Concepción), intentaron hacer valer su autonomía al interior de unas instituciones (museo, bienal) que tienden a reificar prácticas que con anterioridad han conquistado ya sus propios lugares de autovaloración. Esta tensión entre autonomía local y legitimación institucional nos parece que conflictuó la bienal de este año, evidenciando los vicios de una retórica museal, carente de toda aproximación real al desarrollo de las artes visuales territorializadas por fuera de la centralidad metropolitana. Y no se trata de reproducir la manida dicotomía entre centro y periferia, sino de constatar cómo Triatlón hizo de la diferencia y la pluralidad un evento fragmentado y espectacularizado, que no permitió el real reconocimiento entre experiencias locales de producción simbólica y discursiva.

Es interesante apreciar, sin embargo, el que curadoras y artistas se propusieran intervenir el museo, tensionando críticamente el espacio para re-escenificar contextos y dinámicas de trabajo que ciertamente no necesitan del museo para validarse¹. Probablemente, las acciones e intervenciones de los artistas de Santiago ilustran con mayor acento esta problemática. Así también, la muestra penquista, aún en su mayor contención formal –como restándose a la tentación vanguardista que cada cierto tiempo renueva los aires del museo– no dejó de problematizar su relación con el espacio que la acogía. Ejemplo de ello vemos en el trabajo de Oscar Concha quien, asumiendo el carácter sacro del espacio-museo, desarrolló en paralelo una actividad de relación y reconocimiento simbólico en la cancha del club de fútbol amateur Huracán de Costanera. Carolina Maturana, por su parte, reambientó el tendido de pescada seca propio de las caletas de la región, e hizo que la carga social de su propuesta se instalara en un plano de interpelación debido al pregnante olor del recurso en cuestión.

1. Tampoco de una bienal, como lo hizo explícito el proyecto curatorial de Paulina Varas al ironizar y rearticular este concepto en un procedimiento paralelo con la Galería H-10 de Valparaíso, nominado Vienal.

El asunto es si aquella voluntad crítica y autónoma de las artes visuales locales es posible de ser valorada y reconocida en el contexto de esta iniciativa institucional. Ciertamente, la aproximación a imaginarios alternos puede llegar a ser productiva, en tanto se exhiben propuestas que el público acostumbrado al museo desconoce y se cifra la expectativa de una efectiva reflexión en torno a la producción de artes visuales locales. Sin embargo, el problema surge cuando estas prácticas y discursos se visibilizan en la fugacidad de un “evento” estival, sin mayor trascendencia que el acontecimiento de una exhibición mal planificada por parte de la administración del museo, a la rápida, en los meses más flojos del calendario. Cabe preguntarse entonces cuál es el verdadero interés del MNBA por realizar una muestra de este tipo ¿Se trata de un esfuerzo por descentralizar las artes visuales nacionales? ¿De poner en valor prácticas autónomas y descentralizadas? Ni lo primero ni lo segundo, al contrario, se optó por fragmentar la diferencia, por generar ese estado de otros entre otros, soslayando instancias reales de vinculación y reconocimiento entre territorios simbólicos.

Así las cosas, en una lectura general y a distancia de los procedimientos curatoriales que articularon la bienal, Triatlón se nos aparece como una carrera contra la ficción institucional de las escenas artísticas locales y sus acostumbradas adjetivaciones: artistas jóvenes, comprometidos con lo social y lo político, emergentes. Pero entonces, ¿Quién ganó la Triatlón? Lo que pudimos apreciar en esta bienal fue una carrera contra el tiempo en donde la meta fue asentar el reconocimiento de producciones que, en su mayoría, han trazado un recorrido propio, en contexto, en relación con otros espacios de valoración; todo esto, apoyado en el deseo de subvertir o desconocer la función legitimante del museo y la bienal. El problema es que ello derivó en la escenificación de un régimen de competencia

entre los propios imaginarios convocados, entendiendo que el mayor reconocimiento, el más productivo, estaba dado por el intercambio y la relación entre escenas. La competencia, metaforizada en la condición del atleta concentrado en su exclusiva performance, desactiva todo tratamiento asociativo y productivo de la diferencia, lo cual nos advierte acerca del rigor que precisa el intento de fijar un sentido crítico y político de las artes visuales, es decir, producirlo, en situaciones que suponen la ambivalencia de entrar en tratos con retóricas oficiales.

515 km al sur

La presencia penquista en Triatlón llevó por título 515 km. Planos y estuvo a cargo de la curadora Simonetta Rossi. Fue conformada por los artistas Natascha de Cortillas con la obra Chile Amasa su Pan, Carolina Maturana con Patrimonio del Hambre, Oscar Concha con De Cara al Río, de Espalda a la Ciudad, y el Colectivo MAS (Movimiento Artistas del Sur,



Obra de Carolina Maturana. Fotografía, cortesía de la artista.



Obra de Oscar Concha. Fotografía, cortesía del artista.

creado por Mauricio Pezo y Sofía Von Ellrichshausen) con Forestal. El acento que se le dio a esta propuesta curatorial habla de una reflexión crítica sobre la realidad social y urbana de la región, poniendo en escena conflictos específicos que evidencian imaginarios locales en situación de precariedad o de pérdida. La preponderancia de significantes vinculados a la noción de "crisis" –como El Pan de Lota en Chile Amasa su Pan, la pescada seca en Patrimonio del Hambre, El Bosque de Pino en Forestal, El Club de Barrio en De Cara al Río, de Espalda a la Ciudad– operan entonces como recursos alegóricos de la ruina producida por el despliegue neoliberal de las fuerzas productivas en la región.

La referencia al contexto social, tiene correspondencia con la persistente pregunta por la proyección social del arte y la crítica. En la ciudad de Concepción, este propósito, ha ido de la mano con la creciente constitución de diversos

vínculos horizontales de autoorganización y entrelazamiento local, y en la vinculación transversal con agentes y contextos que exceden las fronteras del circuito artístico regional. De igual modo, las relaciones que se derivan de ese propósito han ampliado significativamente las alternativas de autovaloración. A raíz de lo anterior, no es de extrañar que los artistas penquistas hayan respondido de forma efectiva a la contenida economía formal de la curatoría local. En el juego con esa norma cumplieron con su horizonte mediante el gesto “simple” de articular propuestas bien dispuestas en el espacio-museo, instalando además cuotas de alteridad, como señalábamos anteriormente, en la mención a los trabajos de Carolina Maturana y Oscar Concha. En otras palabras, “no se marearon” con la invitación al MNBA. Esto puede entenderse como una correcta aceptación del diagrama curatorial impuesto por Simonetta Rossi, por otro lado, puede leerse como la confirmación de que 515 km. al Sur del MBNA están dadas las condiciones para confrontar la pauta institucional, al no confundirse ni marearse con sus retóricas de legitimación, más aun cuando éstas han pretendido escenificar un reconocimiento y un intercambio de prácticas locales, que ya bien sabemos se concretan de modo efectivo en otros sitios y por otros canales.

Y es que hace no mucho tiempo atrás persistía la idea de que las artes visuales locales –dado el carácter endogámico de la provincia al interior de la cartografía cultural del país– reproducían una condición de aislamiento y diferimiento en relación a escenas artísticas de carácter más dinámico; en otras palabras, lo que aquí se producía correspondía sin más a lo que acontece al sur de la metrópoli santiaguina, asentando de este modo su “esencia”, única y desarraigada. Esta ficción local progresivamente ha ido quedando en el pasado, siendo depuesta por otra ficción, la que dice que Concepción debe transformarse en una activa plataforma

de arte contemporáneo y que está llamada a competir (¿una Triatlón?) en ese rango de validación y exportación.

Abriendo una brecha entre endogamia y competitividad, podemos decir que productores visuales de la región hace rato están explorando formas de valoración y de relación que no precisan rendir cuentas de contemporaneidad y efectividad formal. Es decir, dichas facultades están siendo articuladas por vías autónomas de producción y reflexión: en la acción colectiva, en la emergencia de plataformas editoriales, en el contacto e intercambio con otros circuitos artísticos, en la apropiación del espacio público. Así también, se problematiza el contexto social, tal como se ejemplificó en la selección penquista de Triatlón, que si bien, posiblemente fue forzada a un empaquetamiento, ello no parece haber sido obstáculo para poner de manifiesto atributos pertenecientes a ciertas prácticas artísticas hoy en curso en la escena local.

Cristián Muñoz (Concepción, Chile), Licenciado en Artes, Magister en Teoría e Historia del Arte. Co-fundador y editor de la Revista Plus. Ha participado en diversos proyectos en relación con el desarrollo de las artes contemporáneas, integrando diversas agrupaciones como: Apropiación sin número, Animita, Mesa8 y Proyecto TLC.

David Romero (Concepción, Chile), Licenciado en Artes, Magister en Teoría e Historia del Arte. Co-fundador y editor de la Revista Plus. Ha desarrollado iniciativas en torno al arte contemporáneo y la comunidad, como la creación de residencias de artistas de la región de Biobío y paralelamente, participa como gestor independiente.

Bibliografía

FOSTER, Hal. *Contra el pluralismo*, trad. Del inglés por Desiderio Navarro, Valencia: Episteme, Utopías, Documentos de trabajo, vol. 186, 1998.

Potencialidades y enfrentamientos del “otro arte” contemporáneo

Daniel González Xavier

Este texto presenta una reflexión transversal sobre los nuevos modelos de creación de lo artístico, que plantean la reconfiguración de la función social del arte. Es un enfoque sobre las prácticas contemporáneas, muchas veces cartografiadas fuera de la geopolítica de las artes y del discurso crítico, teórico y académico dominante. Es decir: un “otro-arte” contemporáneo. Bajo este neologismo del “otro-arte”, se busca contemplar las vigorosas expresiones artísticas de la contemporaneidad fuera del espacio “sacralizado” de lo que se denomina arte contemporáneo. Sobre esta premisa se citarán analogías entre procesos artísticos actuales y movimientos artísticos históricos.

La crítica y la contemporaneidad

En 1997, en una visita a la Documenta de Kassel, Peter Bürger, el autor de Teoría de la Vanguardia, constató la vigencia del punto fundamental de su influyente obra: el concepto de vanguardia planteado desde el amplio cuestionamiento de la autonomía de la sociedad burguesa y la praxis vital como idea de aproximación entre el arte y el mundo social, hasta confundirse con la vida. Asimismo, el autor dice salir de la muestra internacional con la sensación de haber reforzado su visión de las neovanguardias como manifestaciones neutralizadas en sus intenciones de revolucionar la vida y subvertir la institución artística, por operar repitiendo gestos caducados y absorbidos por las propias instituciones que intenta subvertir.

Considerando las transformaciones artísticas, tecnológicas, científicas y sociales de los últimos doce años, que incluyen, entre sus principales paradigmas, el protagonismo de Internet, ¿tiene sentido que el autor vuelva en la actualidad a la Documenta de Kassel para hacer un análisis eficaz de sus conceptos?

La Documenta de Kassel es resultante de un proyecto artístico que, aunque refleja arte en su contemporaneidad, no incluye evidentemente manifestaciones artísticas que puedan señalar una ruptura con su propio status de espacio institucional de renombre. La omnipresente opinión proveniente de los aparatos críticos sobre el fracaso de las vanguardias en su intento de revolucionar la vida, busca extender estos preceptos a la mencionada inutilidad revolucionaria de la neovanguardia, estancadas en el circuito oficial.

Pero existe mucha vida y arte contemporáneo más allá de la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia y otros eventos artísticos del circuito oficial. Asimismo, existen manifestaciones estéticas de carácter crítico que van en un camino muy distinto y más contundente que el de la neovanguardia. La visión de la crítica insiste en no extender sus miradas a modelos interdisciplinarios y comunicacionales que diagnostican el surgimiento de vanguardias tardías en la era del capitalismo cognitivo: lo que aquí llamamos del “otro arte” contemporáneo.

¿No ha fracasado también la crítica, en la medida en que no ha extendido su análisis a los nuevos circuitos que hacen equilibrio en la dicotomía de lo “periférico-subterráneo” y lo “oficial-institucional”?

Walter Benjamin sintetizó la tarea de la crítica, afirmando que la historia de las obras es la que prepara su crítica. Lucas Fragasso, asimismo, menciona su procedencia histórica y su relación con grupos de interés: “Ella es una derivación de la razón ilustrada en el proceso a través del cual las instituciones privadas emprenden la progresiva ocupación de la esfera pública.” (...) “la crítica ha usurpado funciones que no puede cumplir pero que tampoco puede abandonar”.

Los colectivos contemporáneos a modo de vanguardias en código abierto

Recorridas muchas décadas desde la vigencia de las vanguardias históricas, surge un renovado espíritu fundamentado en las lógicas actuales de los nuevos medios y estrategias de articulación en red, abarcando un mosaico de manifestaciones heterogéneas, conectadas tanto en la esfera tecnológica como en la social.

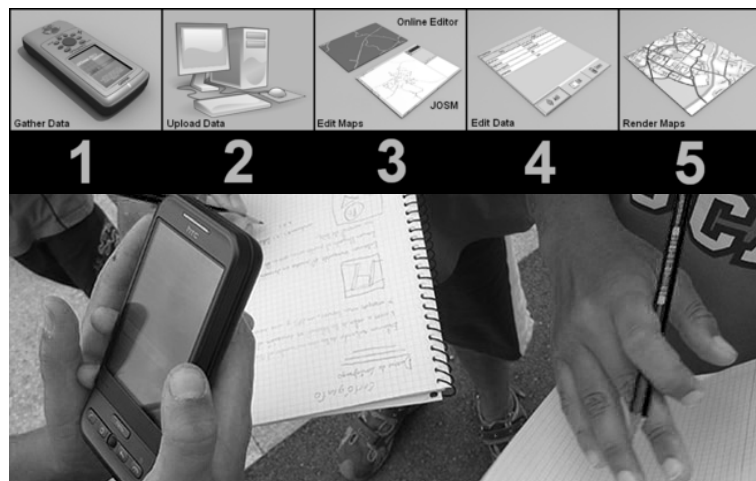
Estos nuevos modelos de producción artística y social están muchas veces estructurados en forma de colectivos descentralizados, integrados por individuos de perfiles diversos como artistas, programadores, ingenieros, activistas, científicos, antropólogos y teóricos. Los colectivos ya son una tradición en las artes y en la literatura, con apariciones a lo largo de toda la historia. El modelo incluye casos como Arts and Crafts en la Inglaterra Victoriana, los dadaístas, los situacionistas, Fluxus, entre otros.

Desde las vanguardias se han planteado cuestionamientos sociales, políticos y estéticos, en la actualidad, desde el campo artístico, la nueva ola de colectivos introduce en los campos performáticos y estéticos, prácticas híbridas como las hacker-urbanísticas, bio-artísticas, cyber-activistas e hípermediáticas, entre otros campos “impuros”. Estas prácticas tienen como principal paradigma la colaboración, en un sentido renovado y nutrido por las nuevas herramientas de creación, sean las programadas en códigos abiertos por los propios artistas, o las disponibles y enmarcadas en la Web 2.0 (forma en que es conocida la web social en su versión oficial e impulsada por las empresas informáticas).

Los procesos se generan en la zona de flujo físico-virtual a través de un continuo trabajo de investigación, creación y gestión. Algunos proyectos o archivos libres fomentan la idea de gestión de un pro-común, o sea, recursos que son de todos y de nadie a la vez. Estos “lugares” podrían ser definidos

como los espacios que autentican lo que llamamos el “otro-arte” contemporáneo.

En este contexto, las herramientas juegan un papel fundamental incluso en “nuevas versiones” de prácticas provenientes de las vanguardias. El proyecto Open Street Map hace uso de sistemas GPS, cámaras digitales y programación de software para configurar mapas autónomos desde una perspectiva social y georeferencial. El paso siguiente es publicar con licencias libres los datos en un Wikimap (mapa abierto a la libre edición), posibilitando a los usuarios plantear cuestiones afectivas y personales en estos espacio cartográfico online. De manera quizás no intencional, el proyecto actualiza la psicogeografía, propuesta principalmente por el situacionismo, en la cual se pretende, a través de la deriva, acercarse a los efectos y las formas del ambiente geográfico, en relación con los usos de los espacios catográficos online.



Niños participan en el taller Open Street Map, coordinado por el colectivo Hackerarquitectura, en Sevilla.

Las zonas de autonomía del “otro arte” y los avatares del remix

El “otro-arte” en el contexto de las nuevas prácticas estéticas, reivindica el status de finalidad libre de la institución, del mercado y de la crítica, pero sin impulsar una ruptura con estos campos, e incluso estableciendo puntos de convergencia desde el exterior sin compromiso o dependencia.

Por otro lado, entre las formas de interacción y articulación más independientes y completamente alejadas del contexto institucional están las Zonas Temporalmente Autónomas. Temporary Autonomous Zones, en su inglés original, es un híbrido entre ensayo poético y manifiesto conceptual, publicado en 1991 por el escritor estadounidense Hakim Bey, seudónimo de Peter Lamborn Wilson (Nueva York, 1945).

El concepto de TAZ (siglas con las que comúnmente se identifica), describe la táctica sociopolítica de creación de espacios autónomos y efímeros que eluden las estructuras formales de control social. El autor reivindica la posibilidad de experiencias de autonomía y libertad que surgen sin otro fin que sí misma y utilizan tácticas que les permiten manifestarse y desaparecer antes de ser localizadas. “El TAZ tiene localizaciones temporales -pero efectivas- en el tiempo y en el espacio. Y también ha de tener una ‘localización’ en el Web, y esa localización es de distinto tipo, no efectiva sino virtual, no inmediata pero sí instantánea. Hablando crudamente: puede decirse que el TAZ existe tanto en el espacio de la información, como en el ‘mundo real’” (Hakim Bey, TAZ).

El concepto de TAZ puede abarcar eventos heterogéneos tales como tecno-raves, performances colectivas vía streaming, acciones urbanas de graffiti digital, encuentros de artistas y hackers, exposiciones de arte efímeras de

carácter no curatorial, acciones lúdicas en el espacio público convocadas vía email, carnavales politizados, performances audiovisuales basadas en la improvisación, y los llamados 'enclaves' en Internet que tienen sobre todo la función de proveer las herramientas de articulación necesarias para propiciar las condiciones del surgimiento de la TAZ.

Si las vanguardias artísticas han buscado la eliminación de la distancia entre arte y vida, las prácticas contemporáneas son una síntesis hegeliana del proceso pretendido, ya que hacen del arte su trabajo cotidiano, colectivo y "espiritual" (en el sentido hegeliano). La colaboración deviene en construcción continua del espectro virtual, definiendo una síntesis objetiva de la función social del arte.

Los contenidos generados se desprenden del rechazo de la idea individual de autoría y la opción por la utilización de estrategias de enfrentamiento a los mecanismos de control de la productividad creativa. Estas estrategias incorporan la utilización de las licencias Copyleft (izquierdos de autor) contrarias al restrictivo Copyright, visto como un obstáculo a la idea de un campo cultural fértil, común y accesible a todos. Estos cuestionamientos están alejados de los mecanismos de gestión de las muestras internacionales en el circuito de arte contemporáneo oficial, que está orientado al mercado y por supuesto a la idea clásica de autoría. "Desde que el collage aparece en el mundo de las artes a principios del siglo XX, los cimientos sobre los que se sostiene el concepto de autoría están cada vez más resquebrajados" (Anki Toner). Producciones creativas elaboradas a modo de remezclas, bricolajes, recombinaciones y obras abiertas son entendidas como lenguajes esenciales de la contemporaneidad.

Aunque se trata de un fenómeno típico de la posmodernidad, la actitud es recurrente en muchos capítulos históricos del arte, como en las vanguardias históricas, en la forma de poemas automáticos, collage, cadáveres exquisitos.

La remezcla y reciclaje estético y cultural rompen el status de creación individual, objetivándose como práctica política y dialéctica.

La interpenetración entre arte, ciencia y tecnología

Siguiendo las huellas de las artes basadas en procesos interdisciplinarios es natural constatar que la mixtura de procedimientos en las artes evidencia que la sociedad es inmanente a la obra (T. W. Adorno), configurando un campo de intersección profundo entre lo artístico y lo científico.

Antes es oportuno recordar que estas interrelaciones son recurrentes en la historia de las artes y ya se hacen presentes en el Renacimiento y en la Grecia Antigua, en la cual el término *techné* definía una condición híbrida de atributos, sin diferenciar en el individuo las habilidades u oficios como artesano, artista, herrero o científico. Como el objetivo aquí es reflejar la contemporaneidad, debemos centrarnos en la ciencia como generadora de metodologías y procesos investigativos y en su cruce con la informática. "No es el triunfo de la ciencia lo que caracteriza a nuestro siglo XIX, sino el triunfo del método científico sobre la ciencia" (Nietzsche, *La voluntad de poder*).

El proyecto cibernético en el mundo tiene entre sus características el control de los datos, la retroalimentación de información (feedback), el uso de sistemas computadorizados para controlar maquinarias, además del desarrollo continuo de la biotecnología, la genética y la biofísica que son, asimismo, campos cada vez más presentes en las artes.

En la actualidad la relación entre arte y ciencia es cotidiana y los esfuerzos son bilaterales, ya que los científicos muchas veces encargan a los artistas el desarrollo de sistemas de visualización de datos, por citar un ejemplo. También es notable el creciente interés de los artistas en estudiar los

distintos campos de la ingeniería (como la ingeniería de software y la genética), con la finalidad de concebir sus obras desde la programación.

Los artistas vienen aplicando en sus obras metodologías científicas y recursos provenientes, por ejemplo, de la genética. Esto se evidencia en el trabajo del artista brasileño Eduardo Kac y su reflexión de la relación sujeto-objeto en torno a su más conocida obra de arte transgénico, Alba: una coneja verde fluorescente (bajo ciertas condiciones lumínicas), expuesta en galerías del circuito oficial del arte. El trabajo es resultado de la manipulación del ADN del animal junto a la proteína marina GPF K-9 (*Green Fluorescent Protein*).

Hay también proyectos que transforman la idea de obra en espacios interactivos, donde los participantes asumen el rol de sujetos activos en la experiencia, de interactores. En lo que aquí definimos como el "otro-arte", se destacan las obras a modo de databases y plataformas que son actualizadas en tiempo real a través de inputs de datos.

En estos proyectos en la forma de soportes multimedia o instalaciones, el usuario, en medio de una experiencia estética, observa e interactúa con datos reales relacionados, por ejemplo, la emisión de gases a la atmósfera, flujos del capital financiero o datos que mapeen y representen la diversidad cultural y social de las grandes ciudades. La tendencia a exhibir obras con funcionalidades sociales comprueba el método científico y politiza los ambientes artísticos, por introducir y reivindicar sistemas de información que incorporan cuestionamientos críticos de la sociedad a las obras. "Las únicas obras que hoy en día cuentan son las que ya no son obras" (T.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*).

El nuevo régimen indisciplinado desorienta cualquier intento de establecer un juicio relacionado con los cuestionamientos kantianos sobre la búsqueda de definir la razón por la que agrada una obra de arte y los criterios con los que se la juzga.

La experiencia y la inmersión como paradigmas contemporáneos

En el llamado capitalismo cultural, la nueva forma de fetichismo de la mercancía, está relacionada a la idea de experiencia e inmersión. "El rasgo determinante del capitalismo posmoderno al que asistimos hoy es la mercantilización directa de nuestras experiencias mismas (...), lejos de desaparecer, la producción material sigue entre nosotros, transmutada en mecanismo de soporte a la producción escénica" (Slavoj Zizek, *A propósito de Lenin*).

En el arte contemporáneo el paradigma de la experiencia, conectado con la idea de totalización del ambiente o inmersión, refuerza el nuevo régimen de relaciones entre sujeto y sociedad. Si en el arte conceptual la obra codifica la superioridad de las ideas, dejando los medios materiales como vehículos para la interpretación, el arte contemporáneo hace uso de medios tecnológicos y conceptos articulados para configurar un espectro inmersivo e interactivo.

Sobre la premisa de la experiencia y la inmersión volvemos a la radicalidad de las Zonas Temporalmente Autónomas y su intento de establecer un tiempo que atestigua la existencia de un territorio sensible como cuerpo colectivo externo a los mecanismos de control. El autor Hakim Bey hace hincapié en la TAZ como única posibilidad de que el arte pueda ocurrir con autonomía, emancipándose temporalmente del control geopolítico sin emanciparse del mundo.

Paralelismos en el concepto de inmersión y shock en la TAZ y en la modernidad

La TAZ como espacio referente del "otro-arte" coincide con la experiencia de tiempo de la modernidad (en el sentido de que cada instante ofrece una única oportunidad para ser experimentado). Si desde la modernidad se desprende una

idea de “ahora” determinada por un presente como historia, la TAZ se relaciona con un presente anti-histórico pero, así como en la modernidad, con carga potencial de eternidad. “Su mayor fuerza reside en su invisibilidad, el Estado no puede reconocerlo porque la Historia carece de definición para él.” (Hakim Bey).

El concepto de modernidad (neologismo acuñado por Charles Baudelaire en el siglo XIX, derivado de moderno y de modo, que significa ‘la hora presente’) está íntimamente asociado a un tiempo-lugar histórico: París del siglo XIX, una ciudad electrificada por sus transformaciones, capaz de someter al hombre inmerso en la muchedumbre a estímulos nunca antes experimentados. Se atribuye a la época moderna el surgimiento del principio de subjetividad y una nueva conciencia de la experiencia estética.

La experiencia-shock de la modernidad es la vivencia-inmersión en la contemporaneidad. Este cuerpo colectivo electrificado busca un nuevo espacio-tiempo potencial que ya no se encuentra en las calles y en las muchedumbres de las metrópolis. Estos espacios han perdido su devenir estético-dionisiaco configurando los no-lugares (según Marc Augé, lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”) de la sobremodernidad (otro término del antropólogo francés Marc Augé hace referencia a la aceleración de todos los factores constitutivos de la modernidad y a una ideología del presente).

La TAZ, para lograr un sentido de electrificación-inmersión con plena autonomía para la experiencia y la sustancia de la creación artística, surge en las fisuras aprovechando el potencial proveniente de la nulidad de estas zonas controladas (o zonas de consumo, que pueden incluir las mega-ferias de arte contemporáneo y algunos museos transformados en complejos de consumo).

A modo de cierre, pero no de conclusión

La mirada analítica e individual del “pintor de la vida moderna” (personaje central de los relatos sobre la modernidad del poeta Charles Baudelaire), es reemplazada radicalmente por las múltiples miradas críticas de estas multitudes conectadas y su “voluntad de poder como arte” (Martin Heidegger) en los flujos de la contemporaneidad.

En las palabras del músico, creador e introductor del happening John Cage, “el arte es una especie de estación experimental en la que ponemos a prueba la vida”. El “otro-arte” contemporáneo sigue estos preceptos y emana de las más variadas procedencias, como los estudios multimedia caseros, los sofisticados centros de arte y tecnología y/o, principalmente, del más amplio laboratorio de creación colectiva ya existente: la web.

Daniel González Xavier (San Pablo, Brasil) Doctor en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Es artista sonoro, gestor cultural y curador independiente, siendo sus áreas de interés el arte, la tecnología, las artes sonoras y audiovisuales. Ha sido mediador cultural de Medialab-Prado, Madrid y coordinador de los Encuentros AVLAB de la misma institución. Este texto fue publicado en el libro “Flasbackup”. Estados transitorios del arte y la tecnología en Córdoba y en el sitio web del proyecto Desislaciones.

PARTE 3

Prácticas y plataformas artísticas

Cada uno de estos cuatro textos corresponden a un proyecto o evento artístico desarrollado en, desde, o parcialmente en nuestro país, en los últimos siete años. Rosa Apablaza desarrolla la historia de la iniciativa Residencia Temporal; Néstor Olhagaray, entrevistado por Pablo Selín Carrasco, hace revista a su experiencia como organizador de la séptima versión de la Bienal de Video, llevada a cabo en el MAC de Quinta Normal el 2005; Paulina Varas escribe, de forma retrospectiva, de la propuesta curatorial que realizó en el marco de la VI Bienal de Arte, Triatlón, el 2008; por último, Beatriz Lemos, brasilera, describe su proyecto de investigación Intercambios, del cual una de sus etapas se hizo en Chile.

En tanto relatos de maneras de hacer arte y entender el arte, los autores examinan condiciones materiales, políticas y sociales en las que este cada uno de estos se expresa. Beatriz Lemos tiene la hipótesis de que “existe un ‘modo de hacer’ latinoamericano, o más precisamente sur americano, que se conecta a través de lo que tenemos en común: los contextos históricos periféricos, coloniales y la diversidad cultural”. No obstante, desde otro lugar, el del acceso masivo a las tecnologías, Olhagaray apuesta a que “el potencial crítico del video reposa sobre la facilidad con que me apropio de la tecnología, en el carácter casi artesanal con que hoy día puedes operar”; y Rosa Apablaza, a que “en el ámbito artístico, hace tiempo que se incorporaron las redes como entorno de producción y difusión. Dicha incorporación se produjo especialmente como consecuencia de la efectiva implantación de Internet y los métodos de trabajo que se derivan de ello.” Un enfoque explícitamente político, en cambio, se lee en “Una (In)cierta poética política”, en cuanto “se trató de una propuesta discursiva a instalar en el entramado nacional a partir del mismo origen de las condiciones de producción, circulación y legitimación del arte”.

De la reunión de perspectivas y experiencias resulta interesante que cada apartado se constituya como un

documento y resonancia de prácticas artísticas y de plataformas de trabajo. Un algo transversal se adivina en el tono de los artículos y entrevistas: el ánimo descriptivo y la espontaneidad de una bitácora. Textos poco ambiciosos en cuanto a propuestas teóricas, pero ricos y ávidos de participar del arte de su tiempo.

Artnetworks

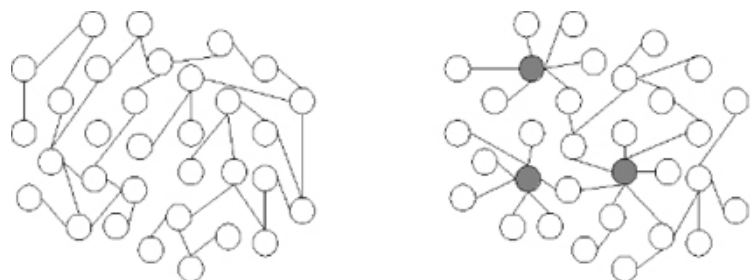
Rosa Apablaza

Las redes son sistemas de elementos interconectados unos con los otros, sistemas que pueden ser analizados desde diferentes perspectivas científicas, tanto desde la biología, la económica y las matemática, como desde la sociología y la antropología. A menudo la red funciona como un descriptor que nos permite invocar una imagen mental de la conectividad para describir algo que no es físicamente un objeto, pero que es real y que ocurre en el tiempo. De esta manera, se pueden registrar sus marcas y medir su existencia.

En el ámbito artístico, hace tiempo que se incorporaron las redes como entorno de producción y difusión. Dicha incorporación se produjo especialmente como consecuencia de la efectiva implantación de Internet y los métodos de trabajo que se derivan de ello. Pero a esta incorporación cabe añadir la reflexión transversal acerca de las potencialidades, limitaciones e implicaciones políticas del uso de las redes.

Alrededor de los últimos diez años han surgido en América Latina distintas iniciativas que promueven vínculos culturales, sociales y afectivos entre creadores de distintos países del continente, que se comunican, intercambian información y desarrollan su trabajo en torno a una red social. Nodos de acción, soportes de intercambio, programas de cooperación, confrontación entre artistas y participación trabajadores culturales latinoamericanos, en redes de alojamiento peer to peer, entre otros. Entre estas iniciativas, citándose entre sí unas a otras cabe destacar, por de entrelazamiento e investigación, el pionero Proyecto Trama (2000), la Plataforma Corocoletivo (2003), las residencias vinculadas a Triangle Arts Trust (2003), Desislaciones (2006), Residencias en Red (2009), TLC, Tráfico Latinoamericano Concepción, (2009) y la Red de Conceptualismos del Sur (2007), entre otros.

Las redes sociales en el arte de América Latina permiten potenciar relaciones estratégicas entre creadores de distintos países, generando procesos de comunicación, investigación,



aprendizaje y circulación de conocimiento, que va quedando almacenado, por lo cual se ha constituido un archivo vivo y dinámico. Estas, tal como los archivos de una biblioteca, son una importante fuente de información que otorga referencias actualizadas de lo que está sucediendo en el presente en un contexto cultural específico. A su vez, ya que son creadas de forma colectiva y colaborativa, expresan una dimensión política de la cultura latinoamericana y dejan en Internet fragmentos de una memoria histórica, que abre la posibilidad de preservarla como patrimonio cultural del continente.

Mediante este texto queremos aproximarnos a la emergencia del Artnetworks en América Latina, que promueve la investigación, difusión y vinculación de organizaciones y prácticas colectivas y colaborativas, y ahondar en el surgimiento de un nuevo prototipo de red en el ámbito de las artes, basado en el modelo Couchsurfing¹. Para lo cual, en base a especulaciones teóricas y tomando como referencia reflexiones planteadas en el Seminario Arte, Redes y Ecosistemas, realizaremos algunas aproximaciones sobre el proyecto Residencia Temporal; red de alojamiento *peer to peer*, creada en 2006. A nivel latinoamericano e internacional es la primera en trasladar al ámbito de las artes el modelo Couchsurfing, proponiendo, entre otras cosas, una nueva forma de relación social en el campo de las artes.

1. Couchsurfing es un servicio de hospitalidad en línea. Al registrarse los miembros pueden localizar contactos en los lugares donde viajen y quedarse en sus "sofás", así como también pueden hospedar a viajeros de cualquier parte del mundo.

Realizaremos un acercamiento a problemáticas relacionadas a su carácter transitivo², respecto de cuestiones como la efectividad, sostenibilidad y permanencia de la obra en proceso en la plataforma; limitaciones relativas a su infraestructura tecnológica, a la fragilidad, privacidad y seguridad de la información que circula por Internet y al uso de la licencia Creative Commons, basada en principios de cooperación y ética solidaria.

El modelo Couchsurfing corresponde a un servicio de hospitalidad en línea surgido en Estados Unidos y Europa a fines de los años noventa, que opera con la siguiente metodología: los miembros al registrarse pueden localizar contactos en los lugares donde viajen y quedarse en sus "sofás", así como también pueden hospedar a viajeros de cualquier parte del mundo. La participación es libre y gratuita. Existen diversas plataformas que ofrecen este servicio, entre las cuales destaca la comunidad virtual Hospitalityclub (2002).

Residencia Temporal adopta este modelo en 2006, trasladando la estructura de las redes internacionales de Couchsurfing al ámbito de la cultura visual, libre y emergente de América Latina. Pertenece a un proyecto más amplio llamado Desislaciones, y se plantea como una red de alojamiento *peer to peer*. Esta tiene por objetivo fundamental la gestión colaborativa de espacios para alojar de forma gratuita por cortos períodos de tiempo a trabajadores culturales iberoamericanos. Al término de las residencias los participantes escriben un relato de la experiencia vivida y envían imágenes de esta, las cuales se publican en Internet.

Desde sus inicios hasta la fecha, Residencia Temporal ha funcionado mediante un blog administrado por la creadora del proyecto (quien escribe) en colaboración con personas adheridas a la red. Este ha permitido otorgarle visibilidad al proyecto y funciona como soporte de publicación de los relatos escritos por los residentes.

2. Se dice de cuando la relación es una unión entre actores que siempre es recíproca.

Según Pau Alsina en su texto *Apuntes sobre la teoría de las redes*, a partir de su naturaleza, la red puede ser denominada como transitivas, cuando la relación se basa en una unión recíproca entre actores. El soporte blog, sin embargo, no permite gran interactividad entre los usuarios. Más que un medio de interactividad, en este caso, tiene la funcionalidad específica de albergar las experiencias subjetivas vividas por los residentes en las residencias temporales, mediante la publicación de relatos e imágenes, lo cual otorga a otros usuarios y público interesado la posibilidad de visualizar los vínculos afectivos y profesionales generados. Al mismo tiempo se va desarrollando un pequeño archivo virtual, construido de forma rizomática a partir de la información que elaboran los residentes.

Los soportes tecnológicos que nos ofrece Internet, llámense bitácoras, aplicaciones, redes sociales, etc., tienen una naturaleza mutable: se van modificando a partir de nuevas necesidades que demandan los usuarios y el mercado, que dependen también, en muchos casos, de la voluntad de informáticos interesados en el desarrollo tecnológico. El mejor ejemplo es el desarrollo del sistema operativo Linux. Por medio una licencia del tipo Copyleft, ha permitido mantener su código abierto, sin que el software haya sido privatizado.

La expansión desmedida, la experticia, la rapidez en su desarrollo y el impacto internacional de una red social como Facebook se debe, en gran medida, al capital financiero invertido en su desarrollo. En este sentido nos parece relevante hacer una diferencia, en cuanto a objetivos, estructuras e índice de efectividad de una red social desarrollada por expertos y una desarrollada por no expertos, una red a nivel global, que abarca todos los ámbitos de la vida (como Facebook por ejemplo), y una red destinada a ciertos tipos de relaciones sociales, como las del ámbito artístico en un continente.

Respecto a esto quisiéramos referirnos al tema de la efectividad de Residencia Temporal y a ciertas cuestiones relativas a la posibilidad de abordar problemáticas relacionadas con la ética en la producción de conocimiento libre, tomando en cuenta la comprensión de las licencias libres, la fragilidad, la privacidad y seguridad de la información que circula por Internet. Para esto pondremos un ejemplo. La efectividad de Residencia Temporal, ha sido recientemente cuestionada por el curador chileno Jorge Sepúlveda, quien a mediados de 2010, luego de haber colaborado voluntariamente con la difusión de la red en Argentina y haber sido, residente temporal en Sao Paulo en 2008 ha decidido implementar la suya propia: La Legión Extranjera (2010).

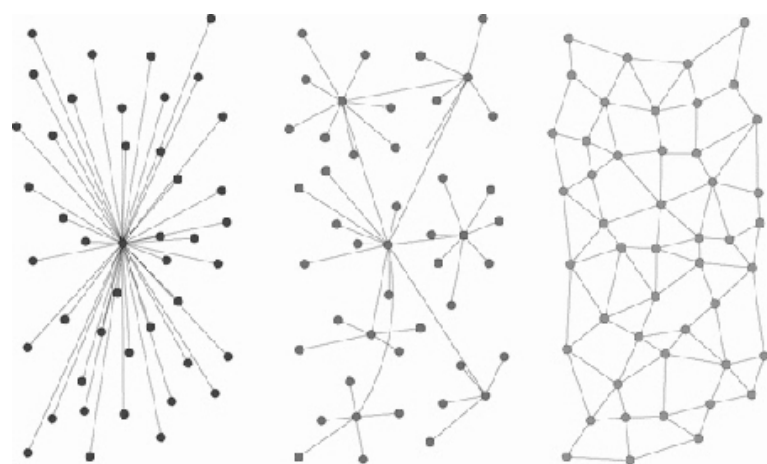
Sepúlveda cuestiona la efectividad de la red a partir del índice de periodicidad con que se produce una residencia temporal en nuestra red, y "ya que le parece una buena idea, cree que algunos cambios permitirían activar un trabajo de vinculación efectiva, basado en lo que ha realizado en las clínicas, claustros y residencias que ha hecho... por lo tanto, ha montado su propia red y posteriormente nos ha enviado la correspondiente invitación a ser parte de ella".

El psiquiatra e investigador Jacobo Moreno³, creó aproximadamente en 1925 el término "sociometría", como una herramienta experimental de medición de las relaciones sociales. Actualmente, las herramientas de medición de las relaciones sociales están en manos del mercado, siendo el marketing virtual el arte de satisfacer las necesidades de los clientes y obtener ganancias. Este es quien se encarga de trasladar estrategias de mercadeo real al mundo del Internet y a todas sus aplicaciones, como las redes sociales, páginas web o mensajería electrónica, tomando en cuenta el impacto social como la mejor medida de rentabilidad. En este sentido, la apreciación de Sepúlveda nos parece una evaluación

3. Ver Josh On.

estratégica de mercadotecnia, de carácter superficial, vinculada a los estudios cuantitativos desde la afectometría, y no a la valoración de las redes sociales en el ámbito de la cultura libre.

¿Qué tiene que ver esto con la producción de conocimiento libre y con la correspondiente ética de colaboración que nos propone, por ejemplo, Creative Commons? Esta experiencia, lejos de realizar una aportación constructiva respecto a la mejora de la infraestructura tecnológica del proyecto, basada en dinámicas colectivas colaborativas, pareciera ser un "negocio redondo". Pasa por alto la vigencia del proyecto, la licencia libre, y pone en evidencia la posibilidad de pervertir las bases de la cultura libre en beneficio del mercadeo. Dentro de la ética de la cultura libre podemos identificar algunas pretensiones: logros compartidos en beneficio de la comunidad y la promoción de la creatividad y de la libertad. Es importante destacar que proponemos para los lectores una reflexión respecto al carácter no cuantificable a nivel simbólico del proyecto Residencia Temporal. Se trata de una



plataforma de producción de relaciones biopolíticas en un sistema de conocimiento libre y dinámicas colaborativas, donde confluyen subjetividades mediadas por el afecto, donde los nodos representan individuos; las aristas, relaciones entre ellos; y que, a modo de puntos de conexión, mantienen la red activa y creciendo.

"En los últimos años el concepto de redes ha tomado especial relevancia al ser utilizado para explicar las nuevas relaciones sociales, la distribución libre de información en la red, las estructuras organizativas de grupos humanos, desde hackers, fans, activistas, hasta los grupos de resistencia, y la transmisión de virus tanto a nivel biológico como informático⁴.

Las redes reales no son estáticas, tal como eran los modelos teóricos de grafos hasta hace poco. Al contrario, el crecimiento constante se vuelve en un factor relevante a la hora de dar forma a su topología. No son centralizadas como una red en forma de estrella. Más bien hay una jerarquización de hubs que guardan a esas redes juntas, un nodo fuertemente conectado seguido de cerca de otros nodos muchísimo menos conectados, al lado de muchísimos más nodos aún más pequeños. Ningún nodo central se halla en el medio de la red de araña, controlando y monitorizando cada enlace y cada nodo. No hay un sólo nodo que al ser extraído pueda romper la red. Un red de escala libre es una web sin una araña (Alsina)".

4. Arteleku, *Presentación Seminario Arte, redes y Ecosistemas*.

Rosa Apablaza. Artista e investigadora, desde el 2006 investiga las relaciones entre cultura, movimientos sociales y trabajos en red en América Latina. Creadora del proyecto Desislaciones. Este texto fue publicado en la revista digital *Arte y crítica* en julio de 2010.

Bibliografía

ALSINA, Pau. *Apuntes sobre la teoría de las redes*. En: Arteleku, "Seminario Arte, Redes y Ecosistemas". Donostia, San Sebastián. Ver más información en <http://www.arteleku.net>.

ARTELEKU. *Presentación Seminario Arte Redes y Ecosistemas*. Donostia, San Sebastián, <http://www.arteleku.net>.

NORDENFLYCHT, José de. *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez: obra visual*. Valparaíso: Editorial Puntángelos, 2001.

ON, Josh. *Seminario Arte, Redes y Ecosistemas. Donostia*, San Sebastián. Ver texto: "Social Networks, Class, Visualization and Change".

ROMERO, Juan C. y Marcelo *Lo Pinto (coord.). Ética y práctica artística*. En: "Arte política y pensamiento crítico". Ediciones del CCC. Centro Cultural de la cooperación Floreal Gorini.

UNIVERSIDAD de texas, Universidad Autónoma de México en asociación y Universidad de Barcelona. *Foro Internacional Arte y Archivos, Archivos en América Latina y otras geografías*, 2010.

(In)cierta poética política

Paulina Varas

La situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de vida en común.

Jacques Rancière

¿Y si nos escapamos y dejamos la ciudad deshabitada?

Anónimo

Desde el momento en que el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile me invitó a participar como curadora en la VI Bienal de Arte¹, Triatlón, lo cual implicaba seleccionar artistas de la ciudad en la que vivo y trabajo, sentí que estaba en un problema. Acepté, y me di cuenta que lo menos importante era referirme al arte, al arte que uno esperaba ver en el Museo de Bellas Artes, desde una ciudad como Valparaíso². La razón de esto es que construir un estado de la cuestión del arte que se desarrolla en estos momentos en esta ciudad, está menos ligado a un discurso estético que a esas formas de vida en común que enuncia Rancière. Esa misma ciudad de la que a veces queremos escapar y dejar deshabitada para constatar si las formas de vida particulares se mantienen si es que no hay nadie que las pueda vivir, o si es que las formas de relacionarnos en una colectividad provocan la necesidad de conservación de las mismas; el arte entonces las constituiría desde su misma práctica simbólica.

Cierta incertidumbre conforma este texto, que propone una lectura posterior a la exhibición del proyecto curatorial que desarrollé. Si hablamos de las prácticas artísticas desde

1. La Bienal del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile se realiza desde el año 1997. En la VI Bienal se convocó a tres curadoras, siendo la primera vez que se invitaba a participar mujeres como responsables de la muestra, y en este caso, se optó por tres mujeres que provenían de las tres ciudades chilenas más importantes en términos simbólicos: Santiago, Concepción y Valparaíso.

2. Desde el año 2003, bajo el gobierno de Ricardo Lagos, la ciudad de Valparaíso alberga el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes como un acto de descentralización de las entidades estatales. Esta situación estuvo bajo debate público en términos de si sólo la presencia de esta institución conforma un entramado cultural en la Ciudad, otorgando todos los beneficios que esto implica en relación a la circulación, legitimación bajo un modelo de gestión efectivo.

una ciudad determinada, ¿cómo referirnos a cuestiones que vayan más allá del discurso puramente estético y abordar la constitución de nuestras formas de vida en el espacio común?, ¿desde cuándo una ciudad puede representar una manera de pensar y construirse desde ese espacio de representación?, ¿cómo podría inscribirse un tipo de práctica que tenga una relación contextual si no permitir leer histórica y físicamente un lugar? Todas estas preguntas se plantearon después de haber trabajado por varios meses, junto a cinco artistas, en el proyecto curatorial. Ciudad que se plantea como un campo de producción cultural anómalo, basado en la ausencia y presencia que tiene hoy día el Museo Baburizza en el imaginario cultural porteño, museo que está cerrado hace más de nueve años. Este es un lugar de partida para una historia reciente de las prácticas artísticas locales, que toma como fecha de inicio el 6 de septiembre de 1973, día en el que se inauguró en dicho edificio la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, que se desarrolló durante más de dos décadas. Este año, que fue problemático en nuestra historia política nacional, fue el momento de origen de una nueva etapa cultural del puerto: luego de su inauguración, la Bienal fue apropiada por la administración de turno para conformar la más anómala y pretenciosa de las bienales internacionales. Este lugar clausurado donde se emplaza el edificio-museo fue retomado como un lugar imaginario de una serie de prácticas que se abordaron de manera política y poética. Cada artista propuso un modo de mirar la situación de nuestro campo cultural, a partir de la conformación de una gramática de acercamiento a tan compleja condición de un edificio, de un museo, de un lugar.

El paisaje poético y la política habitada

Comprendí que era necesario instrumentalizar esta forma de mirar, que se traducía en una toma de posición a partir del análisis de la producción de artes visuales en Valparaíso. La propuesta que hice a los artistas era la de actuar desde la contingencia, una que se basaba justamente en cierta ausencia de condiciones para la representación de un problema cultural, y en cierta presencia de varias formas asentadas en las mismas prácticas artísticas que tienen un origen ya estudiado en Valparaíso³ relacionadas con la poesía visual sobre todo desde el referente del artista y poeta Juan Luis Martínez. Pregunté luego cómo esto ha configurado ciertas anomalías en las historias del arte chileno. Omití algunos referentes que hoy en día serían imposibles de silenciar en una rigurosa revisión de los modelos para la historia del arte nacional.

El título del proyecto curatorial Vial, Aproximaciones a una Poética Política se definía desde nociones de poética y política entendidas como: el condicionamiento en nuestro contexto para representar la política, y la manera en que se construye un sistema de lenguaje que permite abordar y referirse a lo colectivo como una acción simbólica, que señalo como poética. Las relaciones entre lo político y lo poético en este proyecto se vincularon con las operaciones visuales que cada uno de los artistas convocados y las obras en sí mismas elaboraban, y permitieron visualizar formas de referirse a una problemática cultural específica de Valparaíso, representada en el lugar real, simbólico o imaginario, que ocupaba este museo.

El proyecto se conformó de tres instancias de visibilidad de los trabajos de cinco artistas: Anamaria Briede, Ricardo Bagnara, Javiera Ovalle, Peter Kroeger y Manuel Sanfuentes. La primera instancia, cuyo nombre fue Vial,

3. Ver: NORDENFLYCHT, José de. El gran solipsismo. Juan Luis Martínez: obra visual. Valparaíso: Editorial Puntángelos, 2001.

Aproximaciones a una poética política, se desarrolló en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. La segunda instancia, Vial, en coincidencia temporal, tuvo lugar en la galería h-10 de Valparaíso. La tercera, Cierta, tipo de poética política, se inauguró unos días después del cierre de la muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes, en una sala del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (edificio ubicado en Valparaíso). Estas tres instancias de visibilidad del proyecto expositivo, determinan la práctica curatorial que he desarrollado, proponen una forma de pensar y una toma de posición desde un lugar determinado, a partir de la tipología:

1. El lugar como objeto. Javiera Ovalle presentó una ducha de luz sobre la “ducha tonificante” de uno de los baños del Museo Baburizza. La artista realizó un proyecto a partir del recuerdo que ella misma tenía de la segunda, que el antiguo dueño de la casa había importado para su uso personal. Construyó otra ducha, una compuesta de luces led y cajas de Tetra Pak, y que necesitaba del accionar de los espectadores para activarse. Ese lugar, concentrado en la experiencia de un objeto cotidiano de la casa, se desmarca de cualquier otra forma de acceder al recuerdo de un lugar a través de un objeto. “Dúchese, lávese, vuelva a mirar” son acciones que están implícitas en la propuesta de Javiera Ovalle y que permiten rehacer un lugar a partir de los objetos que contenía. Nos remiten además a las obras del museo como objetos de uso, como si la misma imposibilidad de tocar, de accionar, estuviera en la acción de mirar.

2. El lugar como imagen-imaginario. Ana María Briede presentó dos videos sobre cuestiones que viene trabajando hace varios años. Estas cuestiones están relacionadas con investigaciones entre la imagen y la palabra, y con la vocalización. Recorrió un lugar desde su biografía, más que la de la artista, la de un lugar que no puede identificarse por

completo. Un lugar –el emplazamiento del edificio– para reconocer como de memoria, como parte de un recuerdo que no deja de manifestarse, y que forma parte del imaginario de la ciudad. De esta manera, el lenguaje visual utilizado por la artista da cuenta de esa mediación entre el objeto recordado y su representación, que –como todo recuerdo– evidencia la pérdida de algunos elementos que componen ese referente del recuerdo.

3. El lugar bloqueado. Peter Kroeger trabajó sobre la idea de un lugar bloqueado y desmaterializado a partir de una serie de objetos. Uno de ellos fue una imagen de la Virgen del Carmen junto a dos soldados acompañados de una viñeta (como de tira cómica), para que el espectador pudiera dejar algún mensaje en dichos espacios. Esta cuestión podría construir un “manual de uso” del espectador de un museo. A veces creemos que el público que asiste a un espacio se mantiene la actitud y distancia necesarias para dejar que lo que pasa en ese afuera de la obra pueda transcurrir sin problemas. Yo creo que Peter quería causar un problema, y no necesariamente con el espectador, sino que con el producto que nace de esas convenciones que tenemos cuando nos enfrentamos al mirar una obra. Peter anuncia algo fundamental de esta curatoría, y es que la noción de “bloqueo” y de “inestabilidad” son las bases de una posición crítica, de una toma de posición frente a un lugar determinado, y eso se hace prestando un lugar para la manifestación de la incomodidad del otro.

4. El lugar como marca. Como he señalado antes, el edificio del Museo Baburizza, constituía un punto de partida para curatoría. Ricardo Bagnara trabajó a partir de la planta arquitectónica este y elaboró unos módulos de madera que podían ser manipulados por el espectador para construir nuevas formas con los mismos. El lugar de Bagnara se pensó desde su práctica de señalización como marca, entendiendo

que la arquitectura en su mismo programa se descentra muchas veces de sí misma para conformar otras formas de uso, a veces muy lejanas de su intención inicial. Señaló entonces más que nada una marca en el entramado cultural de una ciudad.

5. El lugar de transcripción. Manuel Sanfuentes propuso un trabajo que se va construyendo durante el de la exhibición; primero es una marca, luego una mancha junto a un texto poético. Este último va apareciendo en una acción que propone el artista, desarrollando una temporalidad y una distancia. Manuel recuerda que las formas de la memoria van transcurriendo en la medida que podemos describirlas, y es por ello que cada una de sus hojas en blanco expuestas van conformando un relato a partir de la metáfora del lugar. Este imaginario poético –desde el cual Manuel realiza su propuesta– es visualizado a partir de la transcripción como, un acto descriptivo que se materializa en códigos gráficos, y que construye su misma temporalidad de ejecución.

Cada obra, al producir un lugar imaginario en la referencia al emplazamiento del Baburizza (su contenido espacial y social en relación a su memoria), constituyó una posibilidad de presentar las poéticas, de vivir las políticas, de repensar y problematizar nuestras formas de entender las prácticas del arte desde un espacio y un tiempo específicos.

La incertidumbre deshabitada

Suponemos que cualquier proyecto expositivo en su itinerancia por diversos espacios de exhibición contribuye a profundizar en sus niveles de análisis críticos, sin embargo, esta cuestión muchas veces no se ve representada en instancias de debate crítico sobre las formas de visibilidad y estrategias de circulación específicas.

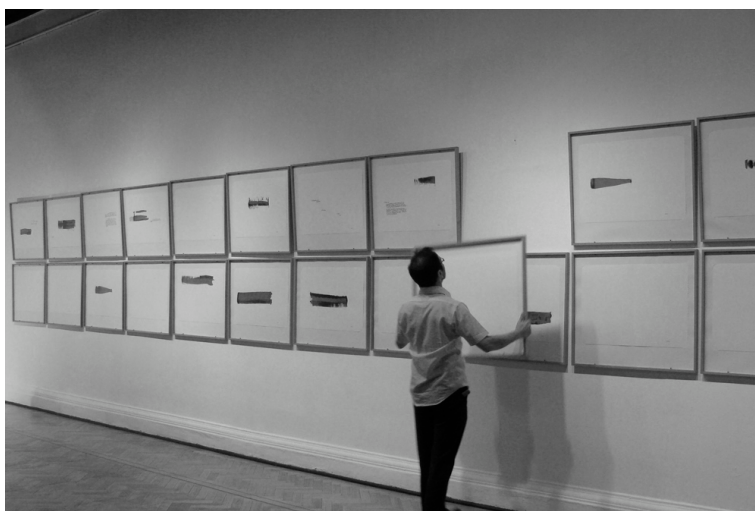


Obra de Ana María Briede. Fotografía de Rodrigo Gómez Rovira.

En el proyecto curatorial que he desarrollado, luego de la puesta en escena de las obras en su ciudad de “origen”, hubo un declive, necesario, que permitió la suspensión en lo que es una especie de carrera hacia cualquier lugar de legitimación. Proponiendo esta lectura crítica de la situación del Museo Baburizza –a partir de su misma ausencia o presencia–, la propuesta se detiene frente a una serie de situaciones que en la ciudad no sólo se reflejan en un edificio en particular, ni en la exhibición en otro edificio que antes fuera, y tal vez aún lo es, El Correo⁴. Allí realizamos la exhibición de CiertaTipo de Poética Política en marzo del 2008. La idea fue apuntar, en el contexto de políticas públicas de normalización, a las formas en que queremos que nuestros lugares y las formas de construirlos sean administrados. Finalmente, apuntar cómo queremos construir un cierto tipo de lugar desde la implicancia más severa.

4. El edificio que alberga el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile en Valparaíso fue diseñado en 1936 por el Arquitecto Deglín Samson, y construido por el Ministerio de Obras Públicas, ocupando también los terrenos del antiguo Telégrafo. Este edificio fue por muchos años, el Correo de Valparaíso.

Haber trabajado en base a la noción de poética política implicó construir una toma de posición en base a una postura crítica sobre las condiciones culturales de la ciudad de Valparaíso. Se trató de una propuesta discursiva a instalar en el entramado nacional a partir del mismo origen de las condiciones de producción, circulación y legitimación del arte. Esta permitiría, en el contexto local, referirnos a un sistema del arte que en sus mismos límites y relaciones, constituye un problema; y a una cierta incertidumbre sobre las acciones que se deberían llevar a cabo desde el sistema artístico luego de señalar una situación anormal o una crisis.



Obra de Manuel Sanfuentes. Fotografía de Javiera Ovalle.

En estos momentos, en que el proyecto curatorial ya tuvo visibilidad, es interesante el cómo la pregunta sobre el lugar se transforma en la pregunta sobre las posibilidades de habitar y en la certeza sobre una necesidad de deshabitar. Los artistas trabajaron desde esta misma pregunta y propusieron cinco formas de abordar este lugar como un imaginario de manera crítica, de intercambio de los imaginarios en el contexto global. Pero la cuestión ahora es cómo esa pregunta sobre el lugar, cuyas posibilidades trabajamos, se transforma en una situación incierta. La alternativa a esta incertidumbre reside en la posibilidad que tiene cualquier proceso creativo basado en la memoria -en este caso de un lugar- al evidenciar su misma experiencia histórica, social y espacial, posibilitando la constitución de nuevas vías frente a la intervención oficial sobre las formas de vida común.

Paulina Varas (Valparaíso, 1975): Investigadora y curadora independiente. Posee estudios en artes visuales y detectivismo, es candidata a doctora en Historia y Teoría del arte por la universidad de Barcelona. Directora de CRAC Valparaíso, plataforma independiente de investigación y residencias sobre la esfera pública. Investigadora externa del CIDACH de la Universidad de Playa Ancha. Este artículo fue publicado en la revista digital *Arte y crítica* en agosto de 2008.

Entrevista a Beatriz Lemos

Rosa Apablaza

Beatriz Lemos es licenciada en Historia del Arte por la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Desde 2002 trabaja como asistente en la área de investigación y curatoría del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, donde organizó y catalogó la obra de los artistas Ricardo Ventura, Márcia X, José Bechara y Suely Farhi además de la complementación del Acervo Documental de Arte Moderno Quirino Campofiorito. Participó de la creación del disco Cronología da Arte Brasileira, editado por la Fundación Nacional del Arte. Realizó co-curatoría de exposiciones y eventos multimedia como Sissomia, Coletiva Ecos e Incorporações, reuniendo más de 160 artistas. Fue asistente de curatoría de la exposición Márcia X Revista, contemplada como una de las diez mejores exposiciones del año 2005 en Brasil. Participó como productora cultural del programa Rede Nacional de Artes Visuais – coordinado por Funarte (institución de apoyo y fomento de las artes del Gobierno en Brasil) – en diversos estados del país. Fue investigadora del Proyecto Paulo Werneck, muralista brasileño. En el año 2008 participó en la Conferencia Fora do Eixo, en la ciudad de Brasilia, además de realizar la curatoría y coordinación del proyecto 4Territórios con recursos de Conexões Artes Visuais, patrocinado por la FUNARTE y Petrobrás. Desde el año 2006 viene implementando el Proyecto Intercambios, con el que realizó una serie de visitas a Chile, Colombia y Argentina, motivo por el cual se realizó esta entrevista.

RA: ¿En qué consiste el Proyecto Intercambios?

BL: En la investigación de los circuitos artísticos latinoamericanos y la activación de redes de contacto entre el circuito de Brasil y de los demás países del continente. Tiene como base la catalogación de artistas latinoamericanos que abordan conceptos acerca de las innumerables identidades culturales en América Latina, centrada en las producciones que se desarrollan a partir del año 2000. A partir de las

investigaciones realizadas en viajes a los diferentes países, el objetivo del proyecto es proporcionar un banco de datos virtual con el resultado obtenido en la catalogación.

RA: ¿Por qué delimitas la investigación a los artistas que han iniciado sus producciones artísticas o tienen un auge de ella a partir del año 2000?, ¿en qué sentido te parece determinante esa fecha?

BL: Toda investigación necesita un punto de vista que la haga posible. En mi caso opté por la producción realizada a partir del año 2000, por ser un paradoja en términos de intercambios artísticos. Es la producción de la actualidad, pero la que al mismo tiempo tiene menos circulación en otros países. La idea del proyecto surge de la constatación de una carencia de información entre el arte brasileño y los demás países en América Latina. Cuando se trata de jóvenes artistas o de la producción actual de artistas con más trayectoria la carencia es más significativa. Además de eso, como quiero conocer y hacer conocer los países a través de los artistas, pienso que saber cómo una joven como yo dialoga con su entorno y su realidad, o cómo un artista más consagrado por el tiempo encara la contemporaneidad en su obra, es una buena manera de aproximar esos circuitos y activar esas redes.



Beatriz Lemos en el Museo de Arte Contemporáneo Niteroi, Río de Janeiro..

RA: Pensando el “banco de datos virtual” como un espacio de circulación y contacto entre artistas latinoamericanos, que podría extender sus áreas de acción más allá del territorio latinoamericano: ¿te parece importante que además de construir un espacio de circulación y contacto al interior de Latinoamérica, funcione como una plataforma de difusión del arte latinoamericano joven fuera de Latinoamérica?

BL: ¡Claro! Ese es el objetivo de una base de datos. No solamente catalogar e identificar para la posteridad, sino también organizar y concentrar determinadas informaciones que faciliten la búsqueda de un investigador o un interesado externo. El proyecto está para aproximar esos circuitos y divulgar a esos artistas. Una vez que tenemos la posibilidad de la herramienta Internet el alcance territorial es mucho mayor. Un trabajo de arte pertenece al mundo. Si un artista detecta en su obra cuestiones restrictivas de su cultura o cotidiano, el desea mostrar eso al mundo y no exclusivamente a su país.

Aprovechando esta pregunta voy a tocar otra cuestión que es muy importante para entender mi interés en la búsqueda de esas identidades culturales. No creo en una única identidad y mucho menos en un sujeto latinoamericano. Creo esencialmente que la multiplicidad de culturas es la base que forman la identidad en América Latina. En ese punto nos distanciamos y aproximamos simultáneamente. Trabajos que abordan el concepto de identidades culturales son trabajos que muestran exactamente esa miscegenación cultural y que, salvo excepciones, evidencian las semejanzas históricas, sociales, económicas y políticas.

RA: Considerando que a pesar del uso de la tecnología, la formación de redes a través de Internet y la “socialización del conocimiento”, los artistas latinoamericanos continúan aislados: ¿cuáles crees que serían las principales causas de esta separación y su consecuente aislamiento que continúan viviendo los artistas latinoamericanos?

BL: Existen dos relaciones en ese punto: el aislamiento entre artistas de diferentes países latinoamericanos y el aislamiento de esos artistas con circuitos artísticos de otros continentes. En el primer caso me parece que ese distanciamiento ocurre por factores culturales. Tenemos un histórico en común de periferias y dominaciones. Nuestro mercado de arte, por tradición, no está fuertemente consolidado. Somos el Nuevo Continente que por mucho tiempo se reflejó y aspiró el Viejo Continente, y más tarde la *American way of life*. Felizmente, esa postura y visión están cambiando. Los mercados acá ya son consistentes y ahora el papel se invierte. Críticos, teóricos y artistas europeos o norteamericanos buscan nuevos aires y posibilidades en mercados y circuitos menos viciados y desgastados. ¡América Latina esta de moda! Eso en todos los ámbitos, no sólo en el artístico. La diferencia es que el redescubrimiento contemporáneo de América Latina sucede de manera comprometida. Los tiempos son otros... creo que estamos viviendo el inicio de una nueva mirada.

La sociedad intelectual del mundo se preocupa de los derechos humanos, cívicos y de las reparaciones de los errores de sus antepasados de manera general y respetuosa. El lado positivo de ese interés extranjero es que estamos en un período de oportunidades igualitarias y con una gran apertura de los trabajos artísticos fuera de América Latina. Esto ya no funciona como productos exóticos, sino con profesionales respetados y reconocidos. Lo contradictorio en esta historia es que solamente a partir de esa revalorización desde el extranjero es que tuvimos la curiosidad de mirar para el lado y conocer a los vecinos, lo que no es solo referido a los factores culturales. Pero las redes de contactos entre artistas se están fortaleciendo y generando productos y colaboraciones a través de proyectos independientes o institucionales. Los países se están descubriendo y reconociendo unos con otros. El camino es largo, pero extremadamente interesante.

RA: A mi parecer, el arte latinoamericano no requiere que se consolide un mercado, menos aun mediante inversiones extranjeras, pues podría llegar a pasar lo mismo que ha ocurrido con la privatización de los recursos naturales. Pienso que lo que necesitamos es que se consolide un tipo de arte "crítico", "social", que sea acorde a las condiciones, características y necesidades de Latinoamérica. En ese sentido ¿crees que los jóvenes artistas latinoamericanos se están haciendo cargo de los problemas sociales y políticos que aquejan a Latinoamérica? ¿Es necesario y eficaz hacerse cargo a través del arte de esos problemas?

BL: Intento pensar siempre en el artista como un profesional activo en la sociedad. El papel del artista es "hacer pensar", sea pensar en cuestiones de la vida real o en cuestiones de la esfera artística como un todo. Creo que existen dos vertientes de trabajo en las artes visuales: artistas que necesitan trabajar acerca de sus vidas cotidianas, o sea, trabajos que denuncian su localidad o realidad; paralelamente, encontramos la vertiente de artistas cuyas obras abordan conceptos que no dependen de situaciones geopolíticas o situaciones individuales específicas. Artistas que se interesan por cuestiones formales, visuales o preocupaciones restringidas al universo de la historia de la arte.

En nuestro contexto latinoamericano, podemos encontrar las dos vertientes artísticas muy bien representadas. Al mismo tiempo, tenemos una trayectoria histórica común marcada por conflictos políticos, sociales y económicos, que se transforman en lo que yo entiendo como una identidad cultural común entre esos países. Intentamos no restringirnos al rótulo del artista de solo un sitio, buscando alimentar un lenguaje internacional y globalizado. Tenemos muchas influencias del exterior, además somos fruto de una múltiple miscegenación. Eso también se transforma en nuestra identidad.

Bueno, respondiendo tu pregunta, creo que los artistas jóvenes están apuntando a cuestiones sociopolíticas y eso es fundamental para “hacer pensar” a una sociedad. Particularmente, en esta investigación del Proyecto Intercambios mi foco son artistas de esa primera vertiente, pero no creo que todos deban enfocarse solo en eso. En un circuito artístico saludable debemos tener múltiples referencias y abordajes, eso se evidencia en nuestro continente, no solamente en el campo del arte, sino también en otras áreas. Es un continente “joven”, que se permite a la miscegenación de la información, cada vez más auto afirmada y creyendo en ese lenguaje. Son profesionales que se permiten la novedad y que rompen los patrones. Siempre me acuerdo de la frase del cineasta argentino Octavio Getino en una conferencia en Río de Janeiro: “América Latina debe salir de la fase de la adolescencia, que es la fase de los reclamos para entrar en la juventud, que es la fase del soñar y de criar sus propias utopías”. Claro que nuestros reclamos no son sin sentido y tampoco debemos detenerlos, pero concuerdo que tenemos que crear nuestro propio concepto de utopía. Estamos en ese momento de transición y para cambiar esa parte de nuestra historia del arte debemos invertir en una base crítica y de formación de pensamiento. Tenemos que cualificar más profesionales que asimilen y registren esa gama de situaciones, emociones, realidades y culturas en nuestro contexto y de como eso rebata en nuestra arte.

RA: Podríamos decir que la “producción artística” brasileña a lo largo de la historia se ha caracterizado por el surgimiento y desarrollo de diversos proyectos colectivos como una forma de llevar adelante proyectos sociales, colaborativos, críticos, auto gestionados, etc. En relación a los distintos contextos que has visto en los viajes que has realizado por Latinoamérica para la realización de tu proyecto, ¿consideras que esta forma de trabajo podría ser una característica de los distintos contextos artísticos latinoamericanos?

¿Podrías hablar un poco de las similitudes, diferencias, de los “modos de hacer”, las estrategias, gestiones, sistemas, recursos, etc. que se llevan a cabo en las distintas localidades que has visitado?

BL: Proyecto Intercambios hasta ahora realizó tres etapas: una Colombia, otra en Chile y otra en Argentina. Lo que puedo decir de esas tres experiencias y sumadas a mi conocimiento de los varios “brasiles” que coexisten dentro de un único país, es que existe un “modo de hacer” latinoamericano, o más precisamente sur americano, que se conecta a través de lo que tenemos en común: los contextos históricos periféricos, coloniales y la diversidad cultural. Artistas auto gestionados y con múltiples funciones, circuitos artísticos dependientes del Estado, escasos recursos para cultura y las desigualdades educacionales son situaciones que encontramos en todos los países de Sudamérica.



Beatriz Lemos en el Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Conversación Proyecto Intercambios: artistas jóvenes brasileños y la identidad cultural.

En ese panorama en común surgen propuestas que se centran en la colectividad, en las estrategias alternativas al circuito tradicional, en movimientos de revolución del uso y acceso de las tecnologías y de la información, el interés en los intercambios entre personas y la circulación del trabajo a través de redes virtuales o humanas. En Cali conocí un espacio genial, Lugar a Dudas, que empieza como una actitud independiente de un artista, se fortalece con apoyos internacionales y se transforma en referencia de espacio para arte contemporáneo en aquel país. En Valparaíso, la galería H-10 que es una vidriera de aproximadamente un metro cúbico, totalmente gestionada con recursos de una pareja de artistas, que en seis años ya ha realizado decenas de exposiciones y es buscada por reconocidos artistas nacionales e internacionales. Lo mismo ocurre en Santiago de Chile con la Galería Metropolitana, con Casa 13, en la ciudad de Córdoba, Argentina y en el espacio E/ou, en la ciudad de Curitiba, Brasil. Son ejemplos de espacios que surgen por una carencia de oportunidades en sus contextos de origen, y en seguida se transforman en sujetos actuantes, no solamente en aquel universo sino también con proyección hacia fuera.

Otras estrategias que, en su mayoría son gestionadas por artistas, contando con apoyos privados, son los espacios de residencias que proporcionan la oportunidad de intercambios culturales e investigaciones artísticas. Buenos ejemplos son Capacete en Río de Janeiro, Crac en Valparaíso, El Basilisco en Buenos Aires y, nuevamente, Lugar a Dudas en Cali. Estrategias que mueven el circuito y hacen la diferencia.

Rosa Apablaza. Artista e investigadora, desde el 2006 investiga las relaciones entre cultura, movimientos sociales y trabajos en red en América Latina. Creadora del proyecto Desislaciones. Este texto fue publicado en la revista digital *Arte y crítica* en mayo de 2008.

Entrevista a Néstor Olhagaray

Pablo Selín Carrasco

En el marco de la preparación de la VII Bienal de Video y Nuevos Medios, entrevistamos al organizador principal de ésta muestra que estará en exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo (sede Quinta Normal) del 18 al 28 de noviembre. La idea es reflexionar acerca del panorama del evento y sobre algunos aspectos particulares de la producción del video arte y los llamados "nuevos medios".

Sobre el video arte y las técnicas digitales

PC: ¿Dónde crees tú que se encuentra el énfasis de la producción actual de video y cómo es posible abordarla, teniendo en cuenta las posibilidades narrativas de dispositivos altamente comerciales como el cine o la televisión?

NO: Difícil respuesta en momentos que el arte en general no sólo peca de diversidad a ultranza, sino que ésta última se ha transformado en su propia condición. Esta situación se debe, por un lado, a que las grandes hermenéuticas (psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, etc.) han cesado su poder paradigmático para imponerse como marcos interpretativos; por otro, al abandono de la lógica contenedora de las vanguardias y a la cultura transdisciplinaria actual, pero puedo distinguir dos grandes usos que se le da al video dentro del espacio del arte: uso los términos de video de artista y de video arte, que no son lo mismo. Llamo video de artista a absolutamente cualquier uso que haga un artista del video en relación a su obra. Se trata generalmente de productos que acompañan una obra: registros, documentación, encuestas, notas, etc. y que en forma increíble se han generalizado como tendencia. En cambio reservo el término de video arte para aquel video que trabaja con la cultura y la estética del video, de las artes electrónicas, del tecno arte, de las artes mediáticas: manipulación genética de la imagen, visualidad que se construye en base a las operaciones del collage, la

incrustación y la metamorfosis. Pienso en una estética que no cree en la dimensión unívoca del espacio-tiempo y se inclina por la densidad cuántica; que ante la pseudo transparencia, prefiere la rarificación del dato real; aquella que revierte las relaciones imagen - sonido a la que nos tenía acostumbrado el cine; la que proporciona generosamente una enormidad de figuras operacionales en la articulación de los idiolectos del discurso poético, diferenciador y particular de un autor. Se trata de aquella que se instala en el distanciamiento crítico de su propia institucionalidad mediática, la de la guerrilla cultural simbólica, que suplanta y reorganiza protagónicamente al evento del documental. La única que es capaz de dar cuenta de la saturación del imaginario actual... porque es libre, y por lo tanto independiente, y no es objeto de mercado. Aquella que desafía a la cultura light, al consumismo y la decoración; juega a la austeridad de sus soportes para no caer en el juego del rehén del poder tecnológico de las empresas transnacionales, que proveen las herramientas y maquinas de trabajo.

PC: ¿Es posible hablar de un aura, en el sentido benjaminiano, en los trabajos electrónicos?, ¿dónde reside el "aquí y ahora" de la obra de arte medial?

NO: Primero creo que habría que preguntarse si Benjamin definió realmente el concepto de aura de manera precisa. Porque en un principio lo define como un tipo de percepción casi subliminal ligado a la relación ritual con la obra tradicional, por poseer cuerpo y espacio, y luego simplemente, concluye que lo ritual ha muerto con las expresiones de la reproductibilidad técnica, para ser remplazado por la dimensión de lo político. Si bien es un cambio de paradigma, nadie dice que inclusive en relación con lo político no podría haber una percepción ritual del aura, porque al fin y al cabo dependerá de cómo una cultura acomode y determine la relación con el mundo de lo sensible, sobre todo considerando que lo sensible a su vez va

variando sus patrones. Yo creo que el hombre jamás podrá hacer desaparecer la dimensión de lo sensible, simplemente la va conmutando. Por otro lado, virtual será la obra, pero dependiente de un hic y nuc, del dispositivo de lectura y operatividad. Es el caso con el computador: me impone una relación física y sinestésica, es un arte interfaceado que llama a una comunión dialogante que puede, bajo ciertas condiciones, abrirse a la experiencia estética.

PC: ¿De qué forma se enfrenta el concepto de autor con las nuevas obras de arte multimedial? Por ejemplo, en las obras de arte por Internet.

NO: Has puesto el acento en uno de los aspectos más relevantes de la innovación de lo digital. La no diferenciación entre copia y original viene a cambiar la apropiación autorial, al permitir su reproducción y por lo tanto alteración. Pero sobre todo la obra on line, subida al ciberespacio, queda a merced de la interacción y su enriquecimiento por aportes de otros usuarios. Ya no hay lectores pasivos, sino usuarios, que hacen uso de la obra, al punto de transformarse en co-autores. El arte mediático es de carácter dialogante, interactivo y comunitario.

PC: ¿Cuál crees tú que es el potencial crítico del video arte?

NO: En realidad esa responsabilidad corresponde más al gesto del artista que al medio mismo. Pero es verdad que el solo uso del video te obliga a posicionarte sobre varios asuntos; debes diferenciarte de todo uso instrumental, en especial el de los medios masivos de comunicación, como de todos los formatos que pertenecen a la cultura dominante. Otra cosa es entrar a confrontar esos propios medios y usos desde un distanciamiento crítico. Es necesario también posicionarse en relación a instrumentos que pertenecen al establishment tecnológico y por lo tanto a los espacios de poder del sistema neoliberal; debes optar por hi tech o low tech, por ejemplo. El poder crítico del video reposa también en que no posee un lenguaje propio, como nos hacen creer

los formatos institucionalizados. El asunto es reinventar cada vez que me propongo una creación y así evitar las convenciones estéticas. Es relevante la facilidad con que me apropio de la tecnología, el carácter casi artesanal con que hoy día puedes operar: más privado, menos institucional. Pero sobre todo, que puede constituirse en espejo del mundo y procesar ese reflejo desde el simbolismo crítico.

Sobre la bienal

PC: ¿Dónde se buscan a los artistas invitados a la bienal? ¿cómo ves la perspectiva del concurso Juan Downey y las proyecciones que ofrece a los participantes?

NO: La bienal pretende, entre otros objetivos, dar cuenta de la cartografía del espacio de producción actual en el país, es una vitrina. Por lo tanto no es más que un catastro de los artistas que han optado por el video como estrategia de creación y producción a largo plazo, como también por la calidad de sus discursos. A nivel internacional, las intenciones curatoriales se complejizan por la limitación de recursos y la obligación de depender de sistemas de cooperación culturales binacionales. Pero también evito de caer en la tendencia marquetera de buscar nombres de moda y de prestigio institucional (que son todos discutibles)... eso sería renunciar a la independencia que se propone la bienal.

El concurso latinoamericano de creación y autoría en video y artes digitales "Juan Downey" ha sufrido una evolución considerable. En un principio se trataba de darle la oportunidad a realizadores jóvenes emergentes para dar a conocer sus trabajos, una especie de estímulo a la creación. Pero desde el momento en que lo transformamos en latinoamericano, sucedió que prestigiosos artistas internacionales empezaron a concursar e imponerse por calidad sobre los jóvenes artistas nacionales. Es así como

consecutivamente, durante unas tres bienales, este concurso fue ganado por artistas extranjeros. Y hoy, a pesar de que las bases son las mismas, nos hemos obligado a elevar la calidad de la selección entre los artistas nacionales, para homogeneizar la competencia.

PC: ¿Cuál sería el eje de selección de los artistas de esta bienal? ¿Hay alguna diferencia respecto de las bienales anteriores?

NO: Creo que hay una novedad dictada por una nueva tendencia: la aparición de colectivos o tribus de trabajo que articulan políticas programáticas de producción. Me refiero por ejemplo a grupos como Videocracia, Incas of Emergency o a Los Troyanos. Este fenómeno me hacía falta, a diferencia de Argentina, por ejemplo, donde esto ya tiene una tradición. Me interesan estos grupos porque animan espacios de diálogo discursivos e instalan una operatividad de retroalimentación que hace más consecuente y perdurable en el tiempo sus producciones, en oposición a la práctica de muchos creadores, que sólo se asoman fugaz y oportunistamente al espacio del video.

PC: ¿Qué relación estableces entre la Bienal de Video y el Museo de Arte Contemporáneo? ¿Crees que el museo de la Quinta Normal presenta diferencias respecto al del Parque Forestal? ¿Cuáles?

NO: Nuestra relación con el MAC ha ido evolucionando históricamente. En los inicios, en que era de orden más bien puramente operativa, Muñoz y Letelier nos permitieron ocupar el espacio, aunque ambos fueron conscientes y visionarios en darle cabida a una de las prácticas más relevantes del arte contemporáneo, a la de la cooperación tácita. La Bienal sigue siendo independiente, aunque cada día se transforma en una invitada obligada y ya pertenece a la programación del espacio del arte contemporáneo público no comercial santiaguino. El alero de la primera universidad pública y laica

del país es garantía para diferenciarse de la cultura del arte de mercado.

En cuanto al espacio, creo que ambos espacios ofrecen pros y contras en relación a la bienal. La sede del Parque Forestal posee algo insustituible, su hall central que hace de él un lugar de encuentro desde el cual se ordenan y organizan sus recorridos. En una bienal, que no es solamente una muestra, sino que pretende producir un intercambio entre actores, ese espacio organizador es eficaz. En Quinta Normal estamos ante un recorrido más atomizado, sin un centro referencial. Por otro lado, en este último la calidad de las condiciones museales, gracias a su reacondicionamiento, son óptimas y superan desde luego a las salas del Forestal; no hay que olvidar que estas fueron concebidas como talleres de enseñanza.

PC: ¿Cómo se financia la Bienal? ¿Cuál es la imagen que proyecta el video arte y las técnicas digitales en el mundo de los auspicios empresariales?

NO: El financiamiento es su talón de Aquiles, un chiste y la causa que impide hacer una labor más sostenida entre bienales. Dependemos fundamentalmente de los concursos del FONDART, los que a falta de otros mecanismos públicos, son fundamentales y dignos de elogio; aunque como todo en este país, insuficiente todavía para responder a los verdaderos desafíos de la cultura y del arte. Muchos creen que siempre lo hemos ganado y no es así.

Desde luego que recurrimos, además, como decía antes, a los sistemas de cooperación cultural binacionales y a ciertas colaboraciones de empresas privadas, esencialmente con préstamos de equipos. Pero la gran empresa, aquella que mide sus aportes en relación al retorno comercial, o que su imagen está en manos de grupos de poder que usufructúan mediática e ideológicamente de su uso, está ausente. Aquella no se interesa por la cultura y el arte independiente, no se interesa por todo proyecto que no comulga con las industrias

culturales. Debido a la escasa cultura tecnológica en nuestro país y a que sigue dominando un arte de mercado tradicional, a la Bienal se la mira de forma marginal. No vende, pero no se puede transar, lo que me tiene feliz.

Pablo Selín Carrasco (Viña del Mar, 1981): artista visual miembro del grupo artístico Incas of Emergency; colaborador de la revista *Arte y Crítica* (2004-2009). Esta entrevista fue publicada en la revista digital *Arte y Crítica* en julio de 2006.

Índice de referencias

Artistas, autores, curadores y agentes culturales

Adasme, Elías 37, 45
Adorno, T.W. 76, 78
Alarcón, Maricruz 23, 24, 25
Alsina, Pau 91, 94, 95
Altamirano, Carlos 36
Andaur, Rodolfo 20
Andreu, Tomás 31
Apablaza, Rosa 84, 86, 108
Augé, Marc 80
Bacqué, Bertrand 23
Bagnara, Ricardo 97, 100, 102
Baudelaire, Charles 80, 81
Bechara, José 109
Benjamin, Walter, 54, 70, 120
Bey, Hakim 74, 79, 80
Biemann, Ursula 23
Briede, Ana María 97, 103
Bruegel, Roger 54
Bruguera, Tania 53
Bürger, Peter 69
Cage, John 81
Carrasco Armijo, Pablo Selín 14, 118
Codocedo, Víctor Hugo 37
Concha, Óscar 60, 63, 64, 65
Cruz, Valentina 37
Cueto, Gonzalo 22, 23, 26
De Corral, María 15,
De Cortillas, Natascha 64
De la Maza, Josefina 33
De Nordenflycht, José 95, 99
Del Apocalipsis, Las yeguas 37
Di Paola, Jorge 51

Duchamp, Marcel 52
 Egaña, Lucía 33
 Farhi, Suely 109
 Flores Delpino, Carlos 27
 Foster, Hal 59, 66
 Fragasso, Lucas 70
 Francastel, Pierre 54
 Gadamer, Hans Georg 54
 Galaz, Gaspar 31
 Getino, Octavio 115
 Gómez Rovira, Rodrigo 103
 González Xavier, Daniel 68
 Guidici, Alberto 55
 Heidegger, Martin 81
 Ivelic, Milan 31
 Jaar, Alfredo 37
 Kac, Eduardo 77
 Kant, Immanuel 51
 Kroeger, Peter 100, 101, 106
 Lemos, Beatriz 84, 108, 109
 Leppe, Carlos 34
 Lo Pinto, Marcelo 95
 Lobos, Rodrigo 23, 27
 Machuca, Guillermo 38
 Marker, Chris 23
 Martínez, Juan Luis, 95, 99
 Martínez, Rosa 15
 Maturana, Carolina 60, 63, 64, 65
 Meireles, Cildo 53
 Mellado, Justo Pastor 39
 Mena, Catalina 34
 Meta Bauer, Ute 34
 Mosquera, Gerardo 30, 31
 Muñoz, Cirstián 58

Muñoz, Jo 23, 28
 Nietzsche, Friedrich 37, 76
 Olhagaray, Néstor 84, 118
 Oropeza, Mario 50
 Ovalle, Javiera 100, 106, 107
 Parada, Hernán 37
 Pertuzé, Claudia 31, 33
 Pezo, Mauricio 65
 Rancière, Jacques 21, 97
 Reyes León, Daniel 8, 30
 Rojas, Catalina 39
 Romero, David 58, 95
 Romero, Juan C. 95
 Rosenfeld, Lotty 37
 Rossi, Simonetta 65, 66
 Rupcich, Nicolás 23, 28
 Sanfuentes, Manuel 100, 102, 107
 Toner, Anki 75
 Ulmer, Bruno 23
 Valéry, Paul 52
 Valdés, Catalina 33
 Varas, Paulina 60, 84, 96
 Ventura, Ricardo 109
 Venturi, Franco 55
 Vicuña, Cecilia 37
 Vidal, Sebastián 36
 Von Ellrichshausen, Sofía, 64
 Wildi Merino, Ingrid 21, 22, 23
 Zizek, Slavoj 79

Exposiciones, bienales, eventos artísticos

515 km planos 66
 VI Bienal de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes Triatlón,
 58, 60, 62, 86, 99
 VII Bienal de Video y Nuevos Medios 119
 A Chile 47
 ARCO 59
 Bienal de Venecia 19, 72
 Bienal Internacional de Arte de Valparaíso 100
 Cierta tipo de poética política 102, 106
 Coletiva Ecos 109
 Del otro lado 22
 Documenta 55, 56, 57
 Documenta XI 59
 Documenta XII, 58
 Fora do Ei 109
 Handle with care 7, 18, 19, 21, 23
 Incorpo(R)ações 109
 Márcia X Revista 109
 Memoria y experimentalidad: Chile años 70 y 80, 41
 Obra Completa 46
 Santiago Morning 63
 Sissomia 109
 Viena, Aproximaciones a una poética política 63, 101, 102
 Wack! Art and the Feminist Revolution 19

Colectivos y plataformas artísticas

4Territórios 109
 Deformes 42
 Desislaciones 89, 91
 Dislocación 16, 25, 26, 27, 32
 Colectivo MAS, 67
 Cronología da Arte Brasileira 109

Escena de Avanzada 42
 Incas of emergency 123
 La Legión Extranjera 93
 Los Troyanos 123
 Museo Artedeluz 43
 Museo sin muros 43
 Open Street Map 74
 Perfopuerto 42
 Plataforma Corocoletivo 89
 Proyecto Intercambios 109, 110, 114, 115
 Proyecto Paulo Werneck 109
 Proyecto Trama 89
 Puro Chile 35, 39
 Red de Conceptualismos del Sur 89
 Residencias en Red 89
 Residencia Temporal 86, 91, 92, 93, 95
 Videocracia 123
 Tráfico Latinoamericano Concepción (TLC) 89
 Temporary Autonomous Zones (TAZ) 75, 76, 80, 81
 Triangle Arts Trust 89

