

EL SONIDO COMO MATERIAL ESCULTÓRICO. SOBRE ONOMATOEOPEYAS DE IVÁN NAVARRO

EL OJO ANÁRQUICO. SOBRE TIERRA SIN PAN DE NICOLÁS FRANCO

MAPAS REFERENCIALES. SOBRE SIN TIERRA DE RAFAEL GUENDELMAN HALES

UN TIEMPO PASADO QUE NOS MIRA. SOBRE ESTACIÓN UTOPIA DE LEONARDO PORTUS

DE IMÁGENES, TIEMPOS Y ARCHIVOS. UNA LECTURA DE ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES. PRÁCTICAS Y DISCURSOS DE LOS AÑOS 70 Y 80 EN CHILE, VOL. IV

LA ESPERA INSOSLAYABLE. SOBRE GRACIELA UTURBIDE FOTOGRAFÍAS

LA RETRATÍSTICA EN EL PERÍODO DE INDEPENDENCIA; UN DIÁLOGO ENTRE SU VALOR HISTÓRICO Y ARTÍSTICO. SOBRE JOSÉ GIL DE CASTRO, PINTOR DE LIBERTADES

EL SONIDO COMO MATERIAL ESCULTÓRICO. SOBRE ONOMATOEOPEYAS DE IVÁN NAVARRO EN MATUCANA 100

Carla Ayala Valdés

Quiero decir que el sonido puede actuar como una propiedad física (definiendo el espacio como algo físicamente tangible), como referencia al espacio (como una escultura que define el espacio por estar situada en el)

Jason Kahn

Asistí a una inauguración, y esa decisión fue acertada como nunca. El evento que se llevó a cabo el día 21 marzo a las 19:00 hrs en el Centro Cultural Matucana100 dio inicio a la muestra *Onomatoeopeyas*, curada por Iván Navarro, y que reunía un conjunto de obras enfocadas en la problemática del sonido. Parte fundamental de la exposición se llevó a cabo en esta instancia, gracias a una intervención del músico Atom™, quien por medio de la iluminación y el sonido alteró significativamente la situación atmosférica. La muestra no invitaba al espectador a la contemplación pasiva, sino más bien a la participación activa a través de cada uno de los sentidos, así como a la relación con la totalidad del espacio y el recorrido establecido por las obras.

Onomatoeopeyas, tanto la inauguración como la muestra en su totalidad, consistió en una exposición de arte medial que proponía diversos juegos semióticos que elevaban el cotidiano a un estado épico a través del recurso sonoro. Un cuestionamiento sobre cómo pensar el espacio y los objetos a través del sonido.

El título de la muestra nace de un cruce de palabras. Por un lado, *epopeya* remite a los extensos poemas que relatan hechos heroicos y enaltecen a un personaje legendario. Por otro, *onomatopeya* refiere a la imitación de un sonido que no es propio del lenguaje humano. A raíz de ambos conceptos, la muestra señala cómo la banalidad de lo cotidiano, capaz de cubrir hasta el más alucinante acontecimiento,



James Nares, *Street*, video, 2011. Cortesía de Paul Kasmin Gallery, Nueva York

puede entrar en crisis a través de manifestaciones individuales y colectivas como las que aquí se presentan. En otras palabras, señala cómo la alteración de elementos ordinarios pueden tomar una condición épica a partir de un recurso sonoro.

La obra *Street* de James Nares es un video en alta definición de 60 minutos, resultado de la edición de un video de un recorrido en auto de 16 horas por las calles de Manhattan. Como banda sonora se utilizó una melodía de guitarra. La cámara lenta y el sonido solemne establecen cierta distancia con respecto al espectador. La contemplación se torna ambigua, ya que las imágenes, a pesar de sucederse lentamente, bien podrían remitir a Manhattan como a Santiago. El espacio ordinario se convierte en un espacio latente de acontecimientos, por medio de escenas y acciones inconclusas; la cámara sigue su recorrido y el espectador se pierde en el desarrollo de las microhistorias de los transeúntes.

Un objeto sofisticado para manifestar el descontento. *Instrumento de protesta* de Felipe Águila es una batería construida a partir del ensamblaje de ollas y tapas, todas de la marca nacional *Mono*. El artista toma un lugar común de la memoria colectiva para crear un dispositivo de sonido proyectivo. La obra rememora el toque de queda que durante la dictadura obligaba al silencio, así como también al acto de la ciudadanía de demostrar el

descontento a través de los “cacerolazos”. La escultura propone esta dualidad: en la contemplación este instrumento permanece mudo, sin embargo, en la rememoración, el espectador logra proyectar el sonido a pesar del silencio.

La obra *Returning a Sound*, de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, es el registro de un recorrido cíclico que realiza en motocicleta Homar, un activista, por las calles de Vieques, un sector de la Isla de Puerto Rico que fue usado por las fuerzas armadas norteamericanas para ejercicios de bombardeos. Un boceto de intervenciones militares. En el año 2002, tras numerosas gestiones, dicha invasión se detuvo. La motocicleta de Homar tiene una trompeta soldada en el tubo de escape, que suena constantemente debido a la aceleración. El objetivo es hacer un llamado de atención interrumpiendo en el espacio cotidiano, emancipado del molesto ruido de las bombas. El video muestra una conmemoración a la paz y la justicia a través del paisaje sonoro.

Montada en el exterior y aislada del conjunto de las tres obras anteriores, se encontraba *Radetzky Loop* de Iván Navarro en colaboración con Atom™. La obra consistía en la re-significación de un neumático de camión de transporte de minerales. Dejando de lado la relación de la obra con la producción de cobre y el guiño que mantiene con el rol de los

neumáticos en las actividades de protesta, la obra presenta la posibilidad latente en los objetos de ser fundadores de un lugar. Una vez en el interior del neumático, logrando la comodidad corporal y dejándose invadir por el sonido propuesto, se es testigo de la transfiguración de un objeto inerte en un objeto habitable.

Para finalizar, a modo de anécdota, quisiera contar mi experiencia cuando fui a la muestra otro día de ese mismo mes de abril. La noche anterior había llovido y el sol de aquella mañana demandaba protagonismo. A diferencia del día de la inauguración, esta vez la visita no fue un acierto. En el exterior, producto de la lluvia, la rueda se encontraba mojada, totalmente despojada de su carácter habitable. En el interior, la luz que lograba filtrarse entre las instalaciones disminuía la calidad de los videos y le quitaba al espectador aquella sensación de intimidad al momento de contemplarlos. A raíz de esta situación puntual, pensé que este tipo de propuestas, en donde los factores lumínicos y auditivos son elementales, de cierta manera suponen un desafío. El objetivo es lograr que el espectador experimente un descalce espacio-temporal. La exigencia sensorial experimentada en la inauguración logró su cometido, venció el paisaje sonoro cotidiano, y se levantó triunfante, aunque de forma efímera, proponiendo una contra-atmosfera. Diferente es lo que sucedió aquella mañana, en donde el cotidiano y su ritmo logró imponer su soberanía. Pienso que *Onomatoepopeyas*, más allá de su enunciado y sus obras, fue una instancia de reflexión, ante todo, sobre aquellos cruces y posibilidades ofrecidas a través del sonido. Su potencial de alterar y exigir. Su potencial de moldear el espacio ●



Nicolás Franco, *Tierra sin pan*, vista de la exposición, 2015

EL OJO DE LA OBJETIVIDAD. SOBRE TIERRA SIN PAN DE NICOLÁS FRANCO EN GALERÍA MACCHINA

José Cori

La exposición de Nicolás Franco tiene un mito inaugural: se trata de *Las Hurdes* (1933), un documental de Luis Buñuel sobre una remota provincia homónima en España. El documental retrata escenas de la vida y la miseria de la gente local: la faena campesina, el paisaje, mujeres sin dientes y reuniones ciudadanas, además de macabras apariciones de animales heridos que, como es sabido, Buñuel mismo mandó lacerar. La operación ejecutada por Franco para traer a cuenta *Las Hurdes* se basa en un cruce significativo con nuestro mundo contemporáneo, lo que justifica la apropiación que hace de sus imágenes y provocación.

En el primer piso de la galería encontramos la pieza central de la exposición, “La imagen y su doble”, que consiste en escenas proyectadas del documental señalado, acompañadas ahora por otra

proyección, una compilación hecha por Franco de videos anónimos extraídos de internet (YouTube y Shutterstock). Se trata de una edición de imágenes análogas a las de la cámara de Buñuel —a ratos más cercanas, a ratos más lejanas. Establecer la relación entre las secuencias de los dos videos es inevitable y fructífero, en la medida en que, pasados unos momentos de primera confusión, aparece el efecto potente de la confluencia de pasado y presente, de lo específico y lo recóndito, de lo global y lo mediático.

El único momento en que ambas proyecciones realmente se unifican es en la aparición de escenas con un filtro rojo de animales que parecieran morir en cámara lenta, o de un paisaje, una muralla montañosa, deshabitada, neutral, como el horizonte común de ambos videos: una contingencia sin sentido.

No fue banal decir que *Las Hurdes* funciona como mito fundacional de *Tierra sin pan*, siendo que ambas creaciones se encuentran en relación con la situación del anti-mito: la tierra baldía, o como se

prefiere en uno de los textos de la propia exposición, “la tierra no-prometida”.

Las imágenes que se nos presentan tanto en la grabación de Buñuel como en la de Franco parecieran ser, en principio, aleatorias, incluso superficiales, pero luego se desprende de ellas su único efecto posible: una negatividad, un absurdo, pero ya no surrealista, literario, analógico, sino uno contemporáneo, vacío. El efecto negativo de la insistencia en ese tipo de escenarios es aumentado por la condición muda de ambas grabaciones, que devela también la identidad extraña del ojo que está puesto sobre ellos; un ojo, al parecer, indiferente, que no distingue entre hombre, animal o paisaje, sino que simplemente observa los elementos móviles e inmóviles de un espacio, sin preferir nada, sin identificarse con nada.

Íntimamente relacionada con lo anterior se encuentra la primera obra que nos topamos en el segundo piso de la galería: el video *Registrar los detalles de un gallo blanco*. En él vuelven a aparecer las imágenes en cámara lenta, el filtro rojo, y el *close-up* a lo que ahora parece ser un gallo en algún estado de emergencia o fatalidad. Pero lo que más llama la atención —por su evidente claridad— es que aparecen dos frases emblemáticas: “Esta fiesta sanguiñaria oculta, sin duda, múltiples símbolos y complejos sexuales que no vamos a analizar ahora”, “A pesar de la crueldad de esta escena, un prurito de objetividad nos fuerza a mostrarla”. Y es esta última la que carga el emblema de la exposición, dado que en ella se expone su recurso intrínseco: el prurito de objetividad.

El video sin audio, sordo, el ojo indiferente que recorre el territorio, la aleatoriedad, la ausencia de narrativa... Pareciera ser la descripción de una grabación hecha no por un hombre, sino por una máquina, y es que el ojo de la objetividad es así, no se identifica, sino que registra. La imagen resulta ser el dato propiciado por un ojo científico, no involucrado, podríamos incluso decir anárquico. Sería significativo recordar ahora que el documental *Las Hurdes* le proporcionó a su autor problemas con la extrema derecha española, y

que fue prohibida su reproducción en el país durante tres años.

La pieza que le sigue a este video es la última de la exposición y consiste en una serie de fotografías (77), en la que la temática, el título, y el tratamiento de la imagen es el mismo. Sin duda una redundancia intencionada, simplemente un recurso distinto, reiterativo, de lo que se ve venir desde el primer piso. Aún así, es posible notar en la imagen quieta algo último que no puede ser obviado. Los registros de detalles de este gallo blanco no son nítidos, como sugeriría su título; son borrosos, oscuros, irrelevantes. La objetividad propuesta también es negada estéticamente, y el discurso parece retornar indefectiblemente a su origen, lo absurdo.

La recuperación de la obra de Buñuel por parte de Nicolás Franco está bien constituida, las partes se relacionan conformando un todo que apunta a una evidente problemática de nuestro tiempo: el anti-mito, la tierra sin pan, sin sentido, escrutada por un método (científico) que no puede otorgarlo. La exposición bien puede entenderse como un homenaje, y un homenaje es también el rescate de algo, un valor, en este caso, del efecto potente que resulta de observar el cómo observamos, y que de ello se obtenga, por lo menos bajo el escoplo de estos trabajos (como revela uno de sus textos) una “esencial ambigüedad” ●

MAPAS REFERENCIALES. SOBRE SIN TIERRA DE RAFAEL GUENDELMAN HALES EN EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Rocío Olivares

La exposición *Sin Tierra* de Rafael Guendelman Hales propone un acercamiento personal frente al conflicto palestino-israelí, específicamente sobre la ocupación israelí de territorios palestinos en Cisjordania, donde el artista estuvo durante siete meses. Guendelman presenta su ascendencia palestina y judía —por parte de su madre y su padre, respectivamente— como una especie de punto de partida para trabajar y realizar observaciones sobre el conflicto.

Enfrentarse a un conflicto ajeno a nuestra inmediatez, y especialmente a uno tan mediatizado como lo es el problema palestino-israelí, presenta una serie de obstáculos al momento de establecer un acercamiento personal y respetuoso frente el tema, donde es necesario algo más que empatía para poder realizar observaciones que vayan más allá de los lugares comunes, el mero registro, o incluso la posible explotación de la situación. Para construir un trabajo a partir de esto, se vuelve imprescindible hacerse cargo del rol que jugará el artista.

Dentro de la muestra, a mi parecer, los trabajos *Ana Men Chile* y *Recolecciones* son los que dejan entrever el territorio sobre el cual Guendelman decide situarse como artista y, a la vez, proponer preguntas sobre el lugar que ocupa él mismo frente al conflicto. El video *Ana Men Chile* se articula a partir de diversos planos que buscan dar cuenta del conflicto desde el paisaje. Mediante diferentes recursos, éste va revelando las marcas que deja la apropiación territorial o la reclamación de lugares ya perdidos. Las imágenes transitan entre las que son claras para el ojo desinformado (el registro de *checkpoints*, entre otros), las que sólo dejan la ambigüedad a partir del contraste con otras, las que cumplen su función como metáforas, hasta las que en apariencia se presentan como despolitizadas.



Rafael Guendelman
Hales, *Sin tierra*, vista
de la exposición, 2015

Esta es, en mi opinión, una de las decisiones que más aportan a dar cuenta de la complejidad y la cantidad de capas presentes en el conflicto a las que el artista puede acceder al involucrarse como espectador. La edición de imagen combina así violencia, ambigüedad y pequeñas reivindicaciones simbólicas para el pueblo palestino (como es el caso de los planos contrapuestos entre una protesta palestina y otra israelí), donde a pesar de sobreentenderse una postura política, el video no se acerca a la militancia.

Esta edición de imagen se contrasta con los diálogos de descendientes de palestinos residentes en Chile. A pesar de que varios de los testimonios muestran una profunda identificación con el conflicto, se hace presente en todo momento la distancia entre éstos y el registro visual. Este contraste establece una serie de preguntas con respecto a la identidad, y cómo ésta se establece a partir del relato.

Recolecciones, por otro lado, consiste en una agrupación de vitrinas que exhiben una serie de objetos que al parecer se encuentran ahí gracias a un apego afectivo por parte del artista. Dibujos, mapas, recuerdos familiares y otros objetos adquiridos por Guendelman durante su estadía en Cisjordania, esbozan una especie de relato sobre las historias de las familias materna y paterna. Un texto que registra una conversación con su padre entra como

una especie de hilo conductor que traza su experiencia y relación con Israel hasta enunciar su matrimonio con una palestina residente en Chile.

Guendelman nos permite conocer la fuente de origen por su interés en el tema, exponiendo su vínculo afectivo con el conflicto. De esta manera, el artista toma una postura honesta sobre su rol, admitiendo su apego. Su lugar como testigo se admite, entonces, como no tan lejano al papel que juegan los testimonios en *Ana Men Chile*. El viaje, que inevitablemente establece una metáfora con respecto a la vuelta al origen y la búsqueda de la fuente de información original, es, a pesar de todo, insuficiente para lograr derribar la distancia propia del testigo, a pesar del profundo proceso de empatía que éste pueda haber significado. Sin embargo, este vínculo biográfico entrega la posibilidad de imaginar una serie de distintas relaciones del artista con respecto al conflicto.

Finalmente, con qué elegimos identificarnos o conciliar dentro de nuestra propia identidad corresponde realmente al relato que elegimos fundar. Qué significa esta búsqueda para el artista y cómo ésta propone una narración sobre identificación y la conformación de una imagen personal, son vacíos en los cuales el espectador puede proyectar interpretaciones y expectativas. Creo que la tensión

entre estas dos posiciones, en primer lugar la del testigo, y en segundo, la del apego afectivo que de alguna manera el sujeto experimenta de forma personal y directa, propicia un trabajo que logra no presentarse como conclusivo al respecto e instalar ciertas preguntas interesantes. Cómo nos definimos frente a la distancia que percibimos con respecto al otro, cómo formamos identidad a partir del relato, cómo éste nos puede llevar a sensibilizarnos al punto de sentir como propios los problemas ajenos, y cómo, a su vez, ciertos conflictos vienen a ser una especie de reflejo de miles de otros existentes. Creo que éstas son algunas de las preguntas que vale la pena continuar haciéndonos.

Es acá donde para mí se encuentra el verdadero rendimiento de *Sin tierra*: en la posibilidad de presentar la empatía y la identificación como fenómenos selectivos que muchas veces definen quién elegimos ser y con qué deseamos comulgar. El primer plano de *Ana Men Chile* viene a presentarse como una especie de metáfora de esta situación. Dos imágenes en paralelo, una de una población palestina y otra de una israelí, entre las cuales mi ojo chileno desinformado logra encontrar una serie de similitudes... hasta que uno de los testimonios me hace reparar en sus diferencias ●

UN TIEMPO PASADO QUE NOS MIRA. SOBRE ESTACIÓN UTOPIA DE LEONARDO PORTUS EN EL MAVI

Leonardo Portus

¿Sabía ud. que el nombre original de la primera Estación de la Línea 1 del Metro de Santiago, que sería inaugurada por el Presidente Salvador Allende para fines de 1973, era "Violeta Parra"? ¿Sabía ud. que finalmente se inaugura en 1975 y se cambió ese nombre original por el de San Pablo? ¿Sabía ud. que el trazado original de la Línea 1 del Metro llegaba hasta la Estación Tobalaba para doblar hacia Vitacura y terminar finalmente en la Remodelación San Luis, un señero proyecto habitacional de viviendas sociales del Gobierno de la Unidad Popular ubicado en la Comuna de Las Condes, y del cual hoy sólo sobreviven algunos bloques deteriorados?

Estas y muchas otras preguntas son la partida del proyecto *Estación Utopía* del artista visual Leonardo Portus, expuesto en el Museo de Artes Visuales (MAVI) de Santiago de Chile entre el 28 de octubre y el 28 de diciembre de 2014, y posteriormente recopilado en el libro homónimo. A través de 120 páginas nos da cuenta de su trabajo visual e investigativo con una selección de imágenes de la exposición y cuatro textos escritos por los destacados teóricos Alberto Madrid, José Llano, Carlos Navarrete, y José de Nordenflycht. La publicación se completa con una selección de sus trabajos anteriores que permiten al lector entender un recorrido de la obra, cuyo eje es su personal mirada sobre la arquitectura y la memoria, enfocada principalmente en nuestro patrimonio modernista.

Estación Utopía utiliza el lenguaje de la ucronía, es decir, desarrolla ficticiamente el rumbo alternativo que podría haber tomado el pasado histórico; en este caso, instala la interrogante de qué habría sucedido con el Metro sin el Golpe de Estado de 1973, que transformó detalles significativos y originales de este importante medio de transporte y espacio público. El artista aplica esta ucronía en tres maquetas de estaciones ficticias del Metro, que diseñó



Leonardo Portus,
Estación utopía, portada
del libro, 2015

y construyó en madera y otros materiales diversos, en un formato aproximado de 80 x 80 x 60 cm cada una. Estas estaciones llevan nombres tales como Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Violeta Parra, con lo que hace reflexionar sobre la importancia radical de cómo denominamos los espacios públicos y llama la atención sobre el hecho de que hasta hoy ninguna estación del Metro homenajea a alguno de estos tres creadores nacionales. La arquitectura interior de las maquetas es claramente brutalista, combinada con obras de arte integrado de claro sello geométrico, cinético y abstracto.

Portus luego fotografió estas maquetas desde distintos ángulos, jugando con la seductora frontera entre ficción y realidad. Las veintisiete fotografías de este proyecto—cada una de un formato 80 x 120 cm, impresas en sistema lambda—juegan con distintos tipos de iluminación. Los referentes de sus tomas en cuanto al encuadre—en picado, contrapicado, primeros planos y panorámicas—oscilan entre la fotografía arquitectónica, cinematográfica y las series de TV.

La obra nos permite viajar a una realidad paralela en donde se continúa el experimento modernista de integración entre arte y arquitectura con un

fuerte sello social que vivió Chile hasta comienzos de la década del 70. Hoy tenemos testimonios elocuentes de ese experimento, como el proyecto del mural cerámico cinético en el paso bajo nivel de Carmen con Alameda, de los artistas Vial, Ortuzar y Bonatti, o el conjunto de obras concurrentes en el proyecto del Edificio UNCTAD III, todos ejemplos de un tiempo que nos mira desde un pasado que nos convocó como sociedad.

Estaciones despobladas donde la luz recorta dramáticas sombras temporalizadas en una hora imprecisa, un tiempo nocturno que puede ser el cierre intempestivo de las estaciones o el albor de un nuevo día pronto a la partida del primer vagón. Se filtra en las sombras fantasmagóricas la melancolía subterránea y dormida por una utopía trunca, un tiempo detenido en un suspenso nutrido de referentes como el cine de Fritz Lang, la pintura de Edward Hopper, o la fotografía de la Escuela de Dusseldorf; una larga tradición que ha abordado la representación simbólica de la arquitectura ●

UN PUNTO ENTRE MILLONES. SOBRE OBSESIÓN INFINITA DE YAYOI KUSAMA EN CORPARTES

Ileana Elordi

Hace algunos días, me encontraba en un parque tirada boca arriba mirando un espino. Yo estaba totalmente quieta, y el árbol también parecía estarlo. Fijé mis ojos sobre una rama, como quien hace un encuadre, y por un momento todo lo que miraba parecía estar en completo reposo, como si fuese una imagen tomada por una cámara fotográfica. Tanto yo como el espino continuábamos estáticos, hasta que de pronto llegó una brisa, y la rama se movió levemente. Después de mirar ese movimiento, sentí que algo dentro de mí también se desplazaba. Entonces pensé: mi vista me pertenece, y si algo de lo que veo se mueve, entonces yo también lo hago.

Me acordé de este acontecimiento, o de esta sensación, con la exposición Obsesión infinita de Yayoi Kusama en CORPARTES, curada por los franceses Philip Larratt-Smith y Frances Morris. Esta exhibición presenta obras producidas por la artista desde fines de los años cincuenta —década en la que comenzó a estar vinculada con el Arte Pop— hasta la actualidad, abarcando diversos medios tales como pintura, dibujo, escultura, video e instalación. A pesar de la diversidad de éstos, todo su trabajo se ve impregnado por la repetición de un solo elemento: el punto, el cual forma parte de la visión interna de la artista, que aquí se proyecta sobre el espacio exterior.

El punto, la “obsesión” de Kusama, es insertado en diversos elementos a partir de diferentes metodologías, ya sea por medio del dibujo, la proyección de luces, o el estampado de *stickers*. Incluso llega a pintarlo, de manera fugaz, en un material tan adverso como el agua. Es a través de este simple acto que la artista logra generar que el foco de interés deje de estar en los objetos expuestos, para comenzar a estar en el modo en que ella los percibe. Es decir, el interés por la cosa experimentada se traslada a la experiencia en sí. Por otro



Yayoi Kusama, *Obsesión infinita*, vista de la exposición, 2015

lado, una de las preocupaciones permanentes de Kusama ha sido representar el espacio infinito. Para esto, proyecta la visión de su mente hacia afuera, y de afuera a más afuera, por eso el uso recurrente de espejos. Su visión de expande más allá de la tela, de una pieza, de un objeto.

En 1965 Kusama afirmó: “nuestra tierra es solamente un punto entre millones de estrellas en el cosmos. Los puntos son el medio para lo infinito. Cuando nosotros llenamos nuestra naturaleza y nuestros cuerpos con puntos, comenzamos a ser parte de la unidad de nuestro entorno”¹. La obra de la artista, de alguna manera, plantea que lo que se despliega ante nosotros no tiene una condición de *verdad*, no hay allí un secreto o esencia que develar, sino que es un constructo cultural. Por lo tanto, la vía de acceso más eficaz de aproximación al mundo es la propia relación que se sostiene con lo externo.

A mi modo de ver, Kusama logra “ser parte de la unidad del entorno”,

1. “Conversations with Yayoi Kusama”, New York Free Press, vol.1, no.8, 15 February 1965, p.9.

difuminando aquella división —muchas veces tan tajante— entre visión interna y externa, dando a entender que la acción de mirar no es pasiva, que no se limita a recibir imágenes del mundo que quedan representadas en nuestro cerebro como reflejos, sino que es activa y creativa, y que cada vez que se mira, a la vez se construye.

Ahora que lo pienso, tanto el procedimiento de la obra de Kusama como la experiencia con el espino, dan cuenta de esta noción activa de la acción de mirar. Ambos están sujetos al mismo mecanismo pero al revés: Kusama proyecta externamente su visión interna, mientras que aquel movimiento del árbol comenzó a ser parte de un movimiento interno ●

DE IMÁGENES, TIEMPOS Y ARCHIVOS.

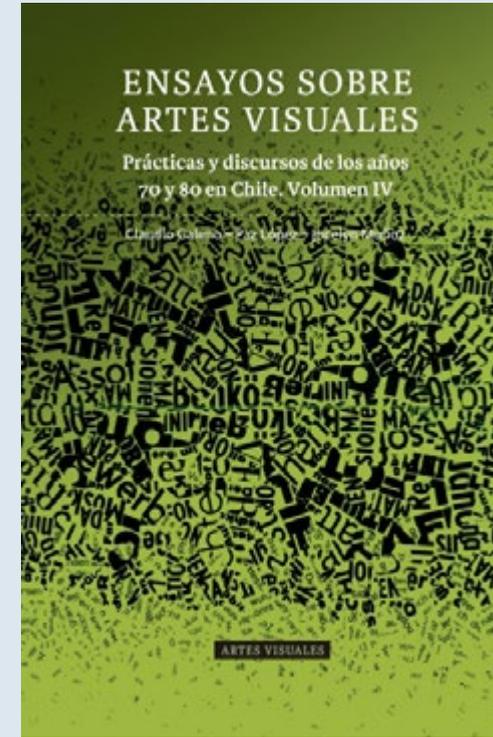
UNA LECTURA DE ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES. PRÁCTICAS Y DISCURSOS DE LOS AÑOS 70 Y 80 EN CHILE, VOL. IV

Lucy Quezada Yañez

Desde el año 2010, el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda realiza un concurso de ensayos sobre artes visuales en los años 70 y 80 en Chile. Los textos seleccionados han sido publicados periódicamente conformando un acervo de investigaciones que, con el libro que aquí se reseña, suman cuatro volúmenes. Cada uno de estos ensayos tiene el mérito de estar sujeto a los concursos de cada año, en los cuales importantes investigadores nacionales e internacionales eligen a quienes serán publicados en cada compilación. De este modo, y a lo largo de cinco años, se ha ido creando diálogo y discusión entre estos volúmenes y el archivo histórico del CeDoc, dinamizando los conocimientos y datos que allí se guardan, relevándolos con distintas perspectivas de análisis que abren nuevas vetas de investigación para las artes visuales chilenas. Parto destacando este punto porque me parece crucial el diálogo entre archivo e investigación del mismo, en un país en que no existe la infraestructura para quienes nos dedicamos a producir conocimiento.

Estos cuatro libros constituyen una batería de herramientas y conocimientos en diálogo con un acervo documental. Las investigaciones que allí se alojan se activan y reactivan con el flujo documental del CeDoc, que incorpora constantemente archivos y nuevas colecciones. Es por eso que estas investigaciones no se agotan en su relato escritural, en aquel que aloja el dispositivo del libro, sino que están abiertos al movimiento de este archivo, sus adquisiciones y las perspectivas de quienes los exploran.

En este marco es que durante el presente año se publica el volumen IV de *Ensayos sobre Artes Visuales*, con tres textos que transitan diversas matrices



Soledad García (ed), *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, vol. IV*, Santiago: CEDOC, 2015

disciplinares, pero que exploran puntos que, a la larga, terminan por encontrarse: editorialidad y redes de trabajo colaborativo, temporalidad de distintos regímenes visuales, y dispositivos técnicos de producción de imágenes (tanto fotográficas como televisivas).

En el cruce de estos conceptos se filtra el pasado, ciertos momentos que nos hablan de instituciones y redes que la dictadura clausuró. Aquí me refiero específicamente a los ensayos de Claudio Galeno y Jocelyn Muñoz. El primero de ellos explora el trabajo de Guillermo Deisler entre 1967 y 1973, quien desde Antofagasta activó redes de arte-correo y editorialidad, con lo que revolucionó las perspectivas tradicionales de aproximación al objeto-libro, transformándolo en una plataforma abierta, mutable, destructible en el mejor de sus sentidos, y que implicaba directamente al lector/espectador en la poesía visual que allí se desplegaba. Por otro lado, Jocelyn Muñoz releva un acervo escasamente investigado de la historia de las artes

visuales chilenas: el programa de televisión “Demoliendo el muro”, transmitido por el canal de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) en 1983, y conducido por Milan Ivelic y Gaspar Galaz. Este programa fue un vehículo por el que transitó un relato canónico y censurado de la historia del arte chileno, volviéndose hoy un dispositivo a analizar como aparato de configuración de una identidad chilena por parte de la dictadura.

Como dije, ambos ensayos remiten a una institucionalidad clausurada por la dictadura, específicamente a la que emanó de la universidad como espacio de dinamización del conocimiento en tanto ésta asumía un rol público. Actualmente, cuando en Chile se discute la gratuidad de la educación universitaria, entrando al debate las universidades privadas, poco se piensa en el rol que estas instituciones tienen en las dinámicas sociales, creando instancias públicas de producción y divulgación de conocimiento. Deisler, por un lado, utilizó las redes de la Universidad de Chile desplegadas por todo el país

en sus distintas sedes, para activar una escena nacional en torno al grabado, el libro-objeto, y la poesía visual, sustentada en la extensión universitaria. El rol activo de la universidad queda ejemplificado en los datos presentados por Muñoz en su estudio, que dejan en claro que alguna vez el dispositivo televisivo tuvo constitucionalmente un rol público, reflexivo y crítico, y que la universidad tuvo un papel central en la extensión y difusión del medio televisivo.

En este encuentro es que surge, justo en medio, el ensayo de Paz López. La autora explora cómo el concepto de temporalidad de la imagen fotográfica opera en la escritura de Ronald Kay respecto a la obra de Eugenio Dittborn. La relación que establece tiene como punto central a la memoria, como aquel coeficiente que en el choque entre pasado y presente hace emerger una imagen fracturada, en medio del asedio dictatorial y un dispositivo técnico que refleja ese momento. Cuando en Kay nos encontramos con otra experiencia del tiempo, en Deisler nos encontramos con otra experiencia de la imagen. Y el dispositivo televisivo condensa en sí mismo ese cruce entre imagen y tiempo.

De este modo, en el calce y descalce de estos tres ensayos se hacen notar las distintas densidades materiales y técnicas de las imágenes que habitan un archivo. Imagen-libro, imagen-texto, imagen-televisión, serían los pares si pudiéramos llevar estas relaciones a palabras. Sin embargo, dichos pares son intercambiables, móviles entre sí, lo que activa nuevas relaciones de sentido. Éstas permiten aproximaciones que se debaten entre distintas materialidades, tiempos y espacios, y revelan una pluralidad de imágenes, textos y dispositivos que discuten y construyen su propia historia a partir de quienes los investigan ●

LA ESPERA INSOSLAYABLE. SOBRE GRACIELA ITURBIDE FOTOGRAFÍAS EN EL GAM

Sofía Suazo

La vida en sí no es la realidad. Somos nosotros quienes ponemos vida en piedras y guijarros
Frederick Sommer

La obra de Graciela Iturbide, una de las fotógrafas más relevantes de México y Latinoamérica, llega a Chile con una muestra de sus trabajos más destacados. Curada por Cristina Alemparte, la exhibición cuenta con una selección de más de noventa imágenes de las series *El Baño de Frida*, *Naturata*, *Autorretratos*, *Juchitán*, *Los que viven en la Arena*, *Pájaros*, *Fiesta y Muerte*, y *En el nombre del padre*, en las que la autora aborda temas tan diversos como la identidad étnica, la cultura popular, la ritualidad tradicional, la religiosidad y la muerte. Pero más allá de la temática o de la referencialidad subyacente en su fotografía, la obra de Iturbide, a través de un denso blanco y negro, se concibe como la fiel plasmación de la degradación lumínica del mundo incinerado por la luz. Su fotografía, como práctica subjetivizada del vivir, se erige como una poética del acontecer.

Caracterizada por un andar etnográfico, en el que la fotógrafa encuadra a partir del encuentro con la otredad, la obra de Iturbide exhibe un escrutinio prolijo de la realidad dentro de la que se enmarca, pero sin nunca distanciarse de ésta. Graciela no se sitúa desde la foraneidad, sino que se hace partícipe del otro, internalizando la otredad en el acto fotográfico. Si bien la fotografía en blanco y negro de Graciela puede remitir en su manufactura estética a la fotografía étnica de finales del siglo XIX y principios del XX, la diferencia fundamental es que Iturbide ejerce desde adentro hacia fuera, vinculando a través del acto fotográfico el mundo interno con el externo. Su fotografía como etnografía no es la captura de la apariencia de exotividad ni la práctica de un andar superficial

y desligado, sino todo lo contrario, se funda desde una experiencia comprometida con el acontecimiento desde la interioridad, desde el vivir en su más pura y cruda dimensión. En completa oposición a la fotografía turística, Iturbide ejerce desde la calma. Sin prisa, su fotografía es y exhibe tiempo: el tiempo de la espera del hacerse presente y del encontrarse en el momento. La espera se concibe así como una cualidad insoslayable de la disciplina fotográfica según Iturbide.

A partir de esta concepción de la práctica fotográfica, en la que el artista se involucra íntimamente estableciendo conexiones entre su experiencia del mundo y su propia identidad, nos encontramos ante una fotografía en la que convive la contradicción de, por un lado, presentar con severidad la factualidad del mundo, y por otro, cargar con una serie de connotaciones alegóricas que desbordan los límites de lo referencial y de la misma fotografía. Es decir, la fotografía de Iturbide se funda en la ambivalencia del símbolo, en la fuga del inconsciente, lo que otorga a su obra un carácter surrealista que nos remite al mundo de los sueños. Como comenta la artista en *Hay Tiempo* (documental dirigido por Alejandro Gómez de Tuddo, exhibido en la muestra), su quehacer fotográfico está íntimamente ligado al mundo de los sueños, ya que la fotografía sería la herramienta idónea para cohesionar ambos mundos, para correlacionarlos en una elegía de lo inasible. Es una fotografía que si bien es directa, cruda y punzante, a la vez establece una dialéctica con lo etéreo, lo inefable y lo inaprehensible de la realidad.

Esta forma de proceder y de concebir la fotografía se integra en la vida de Iturbide como disciplina del vivir. Posicionada como un elemento fundamental de su cotidianidad, la fotografía se erige como una forma de vida, como el acto —fotográfico— de vivir. Iturbide dice estar enamorada de la fotografía, de la vida y de los encuentros que ésta posibilita y que permite develar. Así, la fotografía entendida desde una perspectiva vitalista comienza a configurarse como una



Graciela Iturbide, *Mujer Ángel*, fotografía, 1979

extensión o reverberación de ella misma, creándose una intrincada relación entre identidad y fotografía. Los autorretratos de Iturbide surgen en el plano de lo cotidiano, donde el cuerpo se entiende como depositario de vestigios memoriales, en el que transita lo individual en su cruce con lo colectivo y a través del cual se estructura la experiencia de vida, siendo la fotografía el medio capaz de satisfacer las asociaciones y sensaciones de proximidad y de comunión entre el yo y su contexto de emergencia.

Iturbide asume desde un comienzo la imposibilidad de ser objetivo en la fotografía. Su obra, que surge desde la propia sensibilidad, se concibe como una etnografía personal en la que la fotografía, entendida como pretexto para el vivir, pasa a ser un ritual a través del cual se le otorga un sentido místico a la existencia.

La fotografía de Iturbide se encuentra siempre en el límite entre lo profano y lo sagrado, en ese espacio en que la vida mantiene una relación directa con la muerte, en donde el tiempo se convierte en poesía. Iturbide no pretende hacer fotografía contemporánea ni antropológica, sino la que tiene en el corazón. Se trata de un ritual sumamente sensual, íntimo y emotivo, en el que la fotografía es el punto de encuentro entre el acaecer y el padecer ●

LA RETRATÍSTICA EN EL PERÍODO DE INDEPENDENCIA; UN DIÁLOGO ENTRE SU VALOR HISTÓRICO Y ARTÍSTICO. SOBRE JOSÉ GIL DE CASTRO, PINTOR DE LIBERTADORES EN EL MNBA

José Miguel Frías

Observar uno a uno los diversos retratos dispuestos en las salas del museo no resulta suficiente. Cada figura —dentro de su respectivo marco— se presenta como una invitación al diálogo, cada pintura espera ser interrogada. Divididas en las respectivas salas por un orden cronológico de la vida del artista, identificamos los cambios e influencias presentes en las más de cien obras reunidas de Gil de Castro; observamos de manera paralela en estos lienzos un valor no sólo artístico, sino que también histórico. Es en este punto en donde, a mi parecer, el grupo de investigadores que conforma la muestra —de Perú, Chile y Argentina— liderados por la directora del MALI Natalia Majluf, quiere hacer hincapié. Una dualidad presente en el objeto que sin duda nos permite llegar a comprender de mejor manera el contenido depositado en estas producciones pictóricas, y cómo éstas han sido revalorizadas con el paso del tiempo en los diferentes países latinoamericanos en que se encuentran, siendo Chile —según la investigadora presente en el proyecto Laura Malosetti— el país que más tempranamente valoró a este artista y su obra. La capacidad de comprender los retratos de los distintos militares como un documento histórico se funde con la valoración que generalmente se le otorga a la pintura como una pieza de arte.

Estando in situ en la muestra cabe entonces preguntarse ¿por qué fueron pintados estos cuadros? Si bien la pregunta puede resultar bastante ambiciosa, mi participación como mero asistente al *Coloquio Internacional Gil de Castro Contemporáneo. El pintor en su tiempo y en el nuestro* (realizado en el mismo museo) me permite entregar algunas luces al respecto. La mayor producción de Gil de Castro se encuentra en un período de estado de guerra permanente, lo que

conlleva la militarización de la sociedad en sí. Es desde esta base que el investigador Alejandro Rabinovich propone—a partir del estudio específico del contexto de la época—una idea en particular que estructura y acompaña a la alta producción del artista. Los hombres que encargan ser retratados participan de la guerra teniendo en consideración que las virtudes militares pasan a ser el centro de la escena. Es entonces la búsqueda por la gloria la que motiva a estos soldados a contribuir en las batallas, los fines monetarios—escasos por lo demás—se ven opacados por la aspiración a los beneficios ofrecidos para quien destacara en el campo de batalla. La manera de identificar y hacer visible esta gloria era el uniforme mismo y las diversas condecoraciones. La pintura toma su valor fundamental como documento histórico en este contexto, encontrándose representadas dentro del cuadro estas características de gran virtud y heroísmo. Debemos destacar, sin embargo, que esta aproximación a las obras se da actualmente de manera mucho más lenta que en el período histórico en el que éstas fueron producidas. Como ya se mencionó anteriormente, una sociedad militarizada, con sus valores entregados a las gestas heroicas, y en estado de guerra permanente, podía reconocer de manera instantánea cada medalla y elemento distintivo presente en las figuras de los soldados.

Resulta interesante entonces abordar los retratos de militares que decidieron representarse como civiles, junto con las distintas claves que conseguimos distinguir en ellos. La obra a comentar es *Joaquín Vicuña Larraín*, realizada en 1819. Uno de los primeros detalles que salta a nuestra vista son los textos presentes en las esquinas inferiores del cuadro, recurso que no se encuentra presente en la mayoría de las pinturas y que resulta significativo para la composición. Como mencionó Natalia Majluf en su ponencia *Un tiempo histórico. Retrato y lugares de memoria en la independencia sudamericana*, esta clase de inscripciones pareciera proyectarse a la posteridad. En el caso de esta obra en particular, las palabras de la esquina superior



José Gil de Castro,
Joaquín Vicuña Larraín,
pintura al óleo, 1819

izquierda “El ciudadano Joaquín / Vicuña, se hizo retratar / el año de 1819 a los 33 de / su edad; y gobernando / actualmente la Provincia de Coquimbo” escritas en tiempo pasado, inscriben al retratado como un hecho historiográfico. Situándonos en un año específico, junto a un sujeto real, con un cargo político en particular, y una edad determinada, el ejercicio de calificar aquella obra como un documento histórico se presenta bastante próximo. Sin embargo, en la esquina superior derecha podemos observar una inscripción de similares características, pero con un contenido completamente distinto: “Desimpresionado / Niego al esplendor, / lo que apasionado / Concedo ami amor”. Una carga poética y afectiva se hace

presente, a la cual se suma el pequeño papel rectangular que el hombre sostiene con su mano derecha, una dedicatoria: “A mi Sra D.a Carmen / Solar, de Vicuña / Coquimbo”. Esta obra más que otras, nos habla desde distintas posiciones. Ya sea entregándonos información temporal certera, breve poesía o una dedicatoria íntima, la imagen pareciera presentarse a sí misma, como quien ofrece respuestas a una serie de preguntas que no siempre son las mismas (justo ahí, donde se dice que Historia y Arte parecieran diferenciarse). Algo así como un repertorio aún vigente, un diálogo entre dos valores consolidados, artístico e histórico, desde Gil de Castro hasta nuestros días ●



José Gil de Castro,
Joaquín Vicuña Larraín,
pintura al óleo,
detalle, 1819