

# RESEÑAS

**LA REVOLUCIÓN DE LAS FORMAS.  
60 AÑOS DE ARTE ABSTRACTO EN CHILE,  
EXPOSICIÓN CURADA POR RAMÓN  
CASTILLO EN EL CCLM**  
POR DOMINIQUE ROUGIER

**LA FALSA MEDIDA, EXPOSICIÓN DE  
FRANCISCA ANINAT EN D21**  
POR MARIARIS FLORES

**LOS SOFISTAS, EXPOSICIÓN DE JORGE  
QUIEN Y MARCELA OLIVA EN EL MAC**  
POR PABLO SELÍN

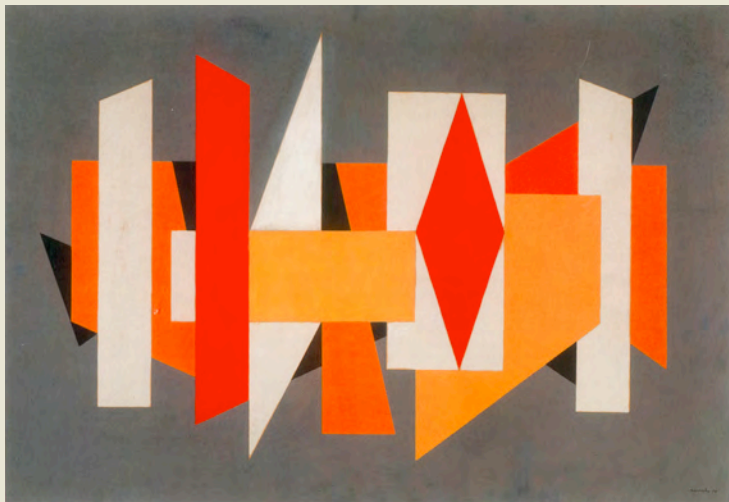
**CAÍDA LIBRE, INTERVENCIÓN DE  
JOSEFINA GUILISASTI EN EL MUSEO DE  
ARTE PRECOLOMBINO**  
POR PATRICK KIMBER BATE

**ENSAYOS SOBRE EL SILENCIO. GESTOS,  
MAPAS Y COLORES, DE MARCELA LABRAÑA**  
POR MACARENA VALENZUELA MOREN

**DIÁLOGOS DEL RECONOCIMIENTO,  
EXPOSICIÓN DE PROFESORES DE LA  
ESCUELA DE ARTE UC EN EL CENTRO DE  
EXTENSIÓN UC**  
POR ESTÍBALIZ LORCA DE URARTE

**LA IMAGEN INQUIETA. JUAN DOWNEY  
Y RAÚL RUIZ EN CONTRAPUNTO, DE  
FERNANDO PÉREZ VILLALÓN**  
POR HERNÁN ULM

**COMPOSICIONES BAJO TIERRA DE  
GERARDO PULIDO**  
POR MARCELA LABRAÑA



Mario Carreño, *Sin título*, gouache sobre papel (1958)

## LA REVOLUCIÓN DE LAS FORMAS. 60 AÑOS DE ARTE ABSTRACTO EN CHILE, EXPOSICIÓN CURADA POR RAMÓN CASTILLO EN EL CCLM\*

por Dominique Rougier

En el carácter contemplativo de las obras abstractas existe para el espectador la posibilidad de evidenciar cómo el artista construye el espacio que lo rodea desde su propia experiencia con los elementos figurativos que la componen. La oportunidad de adentrarnos en el mundo personal de los artistas latinoamericanos y principalmente chilenos que trabajaron en el plano de lo abstracto, fue posible a partir de la exposición *La revolución de las formas. 60 años de arte abstracto en Chile*, exhibida en el Centro Cultural La Moneda desde el 23 de marzo al 28 de mayo de 2017.

En el momento que el público comienza el recorrido de la muestra en la Sala Andes y lo finaliza en la Sala Pacífico, le concede a la vista constatar cómo fue el desarrollo del arte abstracto en Chile. En un principio, bajo el subtema *Precursores: Creacionismo y Abstracción orgánica*, las obras de Emilio Pettoruti (1892-1971), Joaquín Torres García (1874-1949) y Luis Vargas Rosas (1897-1977) demuestran cómo el plano figurativo a principios del siglo xx fue cambiando con la

intervención de figuras geométricas y un atisbo de libertad en la temática. El gesto del artista uruguayo Torres García, que invierte el mapa geográfico de América de norte a sur, según la lectura del texto museográfico de la exposición “da cuenta del nuevo ímpetu de los artistas latinoamericanos por crear un arte de vanguardia propio, organizado y racional que busca superar y sobrepasar los dictados artísticos de Europa”. Difícil trabajo para el espectador es reconocer en las obras de la exposición ciertos elementos latinoamericanistas, puesto que los planos abstractos y la geometrización del espacio ratifican que la experiencia personal con el arte moderno está primera y principalmente mediada por la técnica.

A lo largo del siglo xx, los artistas latinoamericanos acompañaron su trabajo artístico con la teoría. El estudio de las vanguardias europeas y la figura de la Escuela de la Bauhaus representan un fundamento práctico del quehacer artístico. La relación cada vez más estrecha entre arte y ciudad es apreciable en los documentos históricos expuestos en las vitrinas de ambas salas, los cuales dan a conocer la lectura de revistas y manifiestos norteamericanos y europeos que abordan el arte sintético y cinético practicado en calles y edificios. En el caso nacional, las imágenes

y los comentarios de diarios sobre el mural del paso bajo nivel de Santa Lucía son un ejemplo de ello.

El hecho que la exposición considerara sólo pinturas de caballete y esculturas da cuenta de la propia materialidad con que los artistas de los años sesenta en adelante se concentraron en trabajar. Las obras del Grupo Rectángulo y del Movimiento Forma y Espacio, que participan de la exhibición, son un reflejo de ello ya que, como bien declara Ramón Vergara Grez (1923-2012) en el catálogo de la primera exposición del Grupo Rectángulo en 1965:

*Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con un dibujo esquemático y planista, que facilite la mediación de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color. Todos por igual manifiestan su repudio por la realidad exterior y someten sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual<sup>2</sup>.*

El acento en el orden y la geometría fue evidenciable a lo largo de la exposición en obras como *Radiografía de la imagen* (1958), *Carta al sol* (1960) y *Carta sin palabras* (1962) de Ramón Vergara Grez, *Número 40* (1960) y *Construcción de madera n°13* (1977), de Matilde Pérez (1916-2014) y también en *Estructura XII* (1962), *Serie negra n°7* y *Serie negra n°5* (ambas de 1965) de Gustavo Pobleto (1915-2005).

La importancia del trabajo artístico desvinculado de lo figurativo estuvo reflejado en las 214 obras de la exposición, las cuales buscan reflexionar sobre el arte como disciplina que interactúa con el plano de lo puramente óptico. La teoría del crítico y teórico estadounidense Clement Greenberg (1909-1994) advierte ciertas similitudes con esta característica de la práctica artística de esa época. En su texto *La pintura moderna y otros ensayos* (1958), Greenberg señala que la planitud en una obra de arte debe ser comprendida como la primera característica del arte moderno, puesto que protege a la pintura de interpretaciones provenientes

En la segunda sala encontrábamos cuatro mesas blancas de delgadas y largas patas que eran el soporte ideal para una serie de libros. Casi al centro de la sala había una antigua máquina de anestesia adaptada para emitir sonido, de la cual escuchábamos una voz masculina que describía los pulmones y su valor como órgano. Dieciséis libros se repartían por las mesas y nos trasladaban al Hospital San Juan de Dios con una serie de misteriosas historias. Cada libro era una obra en sí mismo, dos de ellos eran impenetrables, pues estaban rigurosamente sellados. “No me acuerdo”, se podía leer claramente en una de las tapas. Cada libro fue confeccionado con dedicación y su materialidad estimulaba tanto por su textura como por los colores y formas que recogía. Historias contadas sintéticamente nos revelaban los distintos avatares de un cuerpo enfermo junto con su subjetividad. Aninat bordó los libros, intercaló papeles, textos, imágenes, intensos azules y rigurosos negros, escuchó cada historia y la tradujo, se involucró con distintos pacientes, doctores, enfermeros, camilleros y levantó una obra a partir de las sensibilidades de otros, conectó dos espacios mediante el deseo por mirar con otros ojos la rigurosidad de la ciencia médica.

Los libros en su cercanía y los yesos en su severidad se constituyeron en comunión, una visualidad y un sentido los atravesó, identificándolos. *La falsa medida* fue una propuesta que logró ensayar un modelo de trabajo participativo que prescindió del fetiche de la comunidad. No fueron necesarios los pacientes en espera o los registros del hospital, puesto que los objetos escogidos y trabajados por Aninat evocaban las esperas, los relatos, las enfermedades, las curas y todo aquello que da vida a un hospital ●



Jorge Quien y Marcela Oliva, *Los sofistas*, imagen del montaje (2017)

## LOS SOFISTAS, EXPOSICIÓN DE JORGE QUIEN Y MARCELA OLIVA EN EL MAC\*

por Pablo Selín

*Los Sofistas* es una exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal en Santiago de Chile que tiene como punto de partida un cómic homónimo de ochenta páginas realizado el año 2015 por Jorge Quien (Jorge Opazo)<sup>1</sup>. Las páginas originales se exhiben agrupadas por capítulos (de cuatro páginas cada uno) para ser leídas en un recorrido por las paredes de una de las dos salas que ocupa la exhibición. En paralelo, la artista Marcela Oliva desarrolla una serie de esculturas, objetos y maquetas que tienen como referente la historia que se va relatando en el cómic. Hay esculturas en resina coloreada y también montajes a partir de juguetes que recrean los personajes y escenas del cómic, estos últimos ocupando a veces el espacio entre capítulos, a modo de interludios tridimensionales. Además, la exposición cuenta con algunas pinturas en acrílico realizadas por Jorge Quien y una reconstrucción de las corbatas electrónicas que utilizan los personajes, así como una pintura mural en gran formato con uno de los personajes, elementos que forman parte del canon narrativo que se encuentra en el cómic.

La historia comienza con los dos personajes a quienes el narrador llama “los sofistas”<sup>2</sup>, quienes se encuentran “complotando en un centro de operaciones clandestino”, dibujado como una especie de búnker similar a las estructuras

que aparecen en las viñetas de Krazy Kat<sup>3</sup>. En los diálogos de los sofistas hay conversaciones que parecen parodiar un sistema de pedantería estética y política, mezclada con una especie de misticismo analítico. Estos diálogos generan unas formas materiales, sedimentos tangibles que son primero dibujados en las páginas del cómic y que luego se encuentran materializados a través de varias esculturas abstractas que ocupan el espacio de la sala. De este modo, las esculturas se convierten en parte de la historia y encuentran un fundamento para su abstracción y composición formal. Son pequeñas piezas redondeadas en resina, cada una de un color distinto y saturado orgánicamente, y que a veces se encuentran adheridas a las paredes o cuelgan de distintas formas en la sala principal de la exposición.

La historia va avanzando hacia una conversión total del mundo del relato en una tierra apocalíptica, consecuencia de un atentado mal planificado. Un mundo donde sólo quedan los cuerpos transfigurados de los sofistas y algunos otros personajes que son también referentes de distintos campos culturales: televisión, música, moda y artes visuales.

La narración forma parte del proceso de exploración de Jorge Quien, en el que deja correr a los personajes atendiendo a un impulso, así como a un sentido del deber (“Cuando se presenta la oportunidad de explorar tu interioridad, hay que hacerlo”, dice la presentación de la exposición). Toda la sala de *Los Sofistas* obedece a ese deseo de exploración y de construcción

\* Exposición realizada entre el 30 de marzo y el 4 de mayo de 2017

de un universo de ficción, así como a la intención de “llevar el habla de los personajes hacia su límite” (cit en Mosciatti, párr. 3). Este límite es literal y formal, como una acumulación de palabras que van saliendo y que son luego dibujadas/escritas sobre la página del cómic. Los sofistas quieren utilizar el lenguaje como un elemento plástico, vaciando la retórica de significado. Es algo parecido, aunque con otro objetivo, a lo que ocurre con los personajes de *Krazy Kat*<sup>4</sup>, quienes construyen su propia versión del idioma inglés a partir de representaciones fonéticas, hablando con un acento específico de una localidad estadounidense. O por dar otro ejemplo, en los cómics del dibujante español Ivá (Makinavaja), que construye su forma de escritura a partir de su interpretación del argot español, en el que los dibujos de los personajes son casi apéndices del globo de texto y que hacen (para los que no conocen muy bien la jerga española de los años ochentas) que el texto sea una maraña impenetrable. En el caso de *Los Sofistas*, esta maraña surge de la escritura de textos especulativos, semi-teóricos y paródicos de un lenguaje formal o académico.

Habitualmente, el cómic presenta una separación e incluso una depreciación de sus originales, en el sentido que la obra se “ubica” fuera del dibujo original, en su producto editado e impreso y bajo un proceso de re-escalado o intervención digital. Siempre me ha sorprendido la accesibilidad económica (relativa) que tienen las páginas originales de cómics de autores consagrados en relación al precio al que se pueden encontrar las obras originales de otros artistas fuera del mundo del cómic. Es una diferencia que me hace preguntarme sobre los límites o fronteras de una obra de cómic. ¿Qué circunscribe la experiencia de un cómic? ¿El libro, la lectura, los dibujos originales?

En la exposición de *Los Sofistas* se accede al relato a través de las páginas originales del cómic, en las que se pueden apreciar algunas correcciones, se ven las pinceladas de la tinta para cubrir superficies de negro, se ven las pequeñas diferencias cromáticas al cambiar de tipo de

papel entre una página y otra, se puede ver el proceso y la agonía del dibujante en la ejecución de cada letra. Se ve la diferencia entre un proceso editorial y sus componentes originales. Una sala en un museo no es un libro, pero aun así es un contexto donde se puede leer una historia en viñetas. Lo interesante es que el gesto editorial se encuentra aquí en la exhibición. O sea, la exposición viene a ser una de las formas escogidas por los artistas para encontrarse con este relato. Es una estrategia para la exhibición y operación del cómic contemporáneo en el que se plantean decisiones curatoriales a partir de una o varias piezas de narrativa gráfica. Algo que ya está ocurriendo en otras iniciativas relacionadas con el mundo del cómic, como por ejemplo en la exhibición/edición de la revista *Mould Map (Landfill Editions)*<sup>5</sup> una *walk-in magazine* entendida como un número más de una serie de publicaciones físicas realizadas anteriormente.

La decisión de representar literalmente las formas generadas por los diálogos de los sofistas produce una extraña relación de utilidad satélite en la que la escultura, inicialmente una pieza abstracta, pasa a ser una figuración directa de un elemento narrativo. Pero al mismo tiempo, la ejecución de las esculturas mantiene un nivel de independencia (son piezas que adquieren relevancia plástica independientemente de tener un relato adosado) que también lo aleja de una utilidad ilustrativa directa, por lo que uno, como espectador y lector, se ve impulsado desde un lado a otro, pasando de la ficción a la materialización de esa ficción. En particular, una de las primeras piezas que uno ve al entrar a la sala mayor—una escultura blanca con una leve capa verdosa, casi transparente, en la que se representa un paisaje yermo con una caverna cuya entrada es una cabeza con la boca abierta—, se comporta de forma independiente y que transita en un espacio entre la escultura y la maqueta, como un diorama, como un escenario nuevo de la narración o una nueva vista, como pasa cuando uno ve la adaptación filmada de un libro. Es algo que también ocurre con la llama de fuego sonriente, imagen/personaje que se

encuentra representada como un boceto a color, una pintura y una escultura. Estas tres o cuatro versiones de un mismo elemento entran a funcionar como distintas vistas de una misma situación. Son bocetos, pero al mismo tiempo funcionan como caracterizaciones del relato.

Son principalmente esas esculturas que se ubican a la suficiente distancia de representación las que logran que la exhibición sea percibida como un trabajo de dos voces. Aunque este equilibrio sea a veces muy delicado, finalmente se trata de un centro narrativo que es explorado y versionado múltiples veces. Las piezas que consiguen mantener sus diferencias con el universo original del cómic—y que se despegan, a veces levemente, de la finalidad ilustrativa para funcionar con voz propia—son las que generan, en mi opinión, la mayor riqueza de la exposición como una decisión editorial, en el sentido que se presentan preguntas acerca de las distintas relaciones que se pueden establecer en una propuesta artística que nazca desde una base narrativa, en este caso, del cómic exhibido. Y estas preguntas o capas de lectura son las que enriquecen el mundo narrado ●

\* Exposición realizada entre julio y agosto de 2017.

1. *Los Sofistas se puede leer en línea* en <http://artishockrevista.com/2015/06/09/los-sofistas/>
2. En el cómic, los personajes no parecen llamarse sofistas por ser continuadores de una tradición helénica de pensamiento, sino más bien por un rescate de la denominación peyorativa del término en el que el valor del diálogo y el texto descansa no en la veracidad del argumento sino en cómo éste se presenta. Los personajes parecen estar fascinados con la plasticidad del lenguaje y no les interesa nada más.
3. *Krazy Kat* fue una tira cómica publicada en la prensa, realizada por George Herriman entre 1913 y 1944 en Estados Unidos.
4. De hecho, Jorge Quien menciona como referente los cómics de George Herriman: “La historia de *Los sofistas* ocurre, como en muchos de mis cómics, sobre un paisaje nocturno, un paisaje semivacío en el que se destacan personajes y pensamientos. Una suerte de explanada inmensa, un espacio mental. *Krazy Kat* es increíble en ese sentido, un paisaje por donde desfilan bromas y personajes y donde el propio paisaje tiene un rol protagónico” (Quien, párr. 22).
5. *Mould Map 6*, TERRAFORMERS, Group Exhibition & Events Series-Bonington Gallery, Nottingham-17 de Septiembre a 21 de Octubre de 2016.



Josefina Guillisasti, *Caída libre*, imagen de la intervención (2017)

## CAÍDA LIBRE, INTERVENCIÓN DE JOSEFINA GUILISASTI EN EL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO

por Patrick Kimber Bate

Abril de 2017 marca un hito notable en la historia del Museo Chileno de Arte Precolombino. Es la primera vez que abre sus salas para dar paso a una exposición propia del arte contemporáneo. Se trata de una videoinstalación elaborada por la versátil artista chilena Josefina Guillisasti. En el subsuelo del museo, encontramos la sección permanente “Chile Antes de Chile”, donde yacen las manifestaciones artísticas propias de los pueblos que habitaron esta tierra. Estatuas, esculturas, vasijas, “quipus”, entre otros, rememoran una tradición precolombina dotada de gran riqueza. Frente a una vitrina que expone distintos vestigios del pueblo Diaguita se encuentran ocho pantallas largas, algunas en posición horizontal, otras verticales, que muestran cerámicas y vasijas en movimiento. Las pantallas, alejadas a sólo un metro de la vitrina, sirven como un verdadero espejo para las reliquias provenientes de las culturas que habitaron el Norte Chico de nuestra geografía.

El espectador puede transitar libremente a través del pasillo de luz tenue, o bien puede observar las imágenes que transmiten las pantallas desde el otro lado de la vitrina, presenciando este efecto de

espejismo. La mayoría de estas pantallas muestran una filmación de hermosas vasijas y jarros en movimiento, utilizando una cámara extremadamente lenta, con un fondo neutral de color celeste o blanco. Cinco de estas filmaciones exhiben cómo estos frágiles instrumentos caen libremente al suelo, destruyéndose por el impacto generado. Cuando las vasijas recién tocan el suelo, podemos observar detalladamente cómo la cerámica se triza, y vemos que las piezas comienzan a separarse y desintegrarse una y otra vez. El resultado es una íntima y deslumbrante fragmentación del material en múltiples pedazos, demasiados como para poder contarlos. Una de estas pantallas nos muestra cómo se rompe una vasija que lleva tierra en su interior, incrementando aun más la hipnotizadora experiencia visual que entrega la cámara lenta. Otra de las instalaciones juega con el elemento temporal, ya que exhibe una vasija rompiéndose y, a través de una secuencia reversa, los pedazos vuelven a armarse.

No es la primera vez que la artista se refiere a temas de destrucción del patrimonio. *Expolio* fue una obra realizada por Guillisasti junto a otros dos artistas, que fue expuesta el 2016 en el Museo de la Memoria. Se trata de cuatro grandes pinturas que aluden a fotografías tomadas durante la Segunda Guerra Mundial. Las fotos revelan centros de cultura y museos

que fueron despojados y desmantelados por el ejército nazi. La palabra “expolio” denuncia el saqueo y apropiación indebida que se llevó a cabo en esos lugares. Esto se asemeja a los recientes saqueos de templos antiguos y sitios arqueológicos por parte del Estado Islámico, empleando la plataforma del contrabando y el comercio ilícito para financiar sus operaciones. Es interesante ver cómo en estos casos no hay una cultura de iconoclasia ni de censura o prohibición de imágenes, sino una apropiación indebida del patrimonio. Esto tiende a acarrear un costo mucho más grave que la destrucción misma. Josefina Guillisasti es consciente de estos sucesos y plasma sus reflexiones políticas a través de sus obras. *Caída Libre* no está ajena a esto, ya que se caracteriza por enfatizar la significación del arte como patrimonio de la humanidad.

Al igual que en *Expolio*, Guillisasti optó por formar un equipo interdisciplinario, tendencia que ha estado en boga en los últimos años entre las artistas chilenas de su generación. Las vasijas fueron encargadas al artesano Jorge Valdivia, mientras que la filmación la realizó Enrique Stindt. La artista también ha trabajado y expresado interés en los campos de la antropología y la historia, temas que están evidentemente enlazados con *Caída Libre*. Se puede deducir que Guillisasti ha dirigido una investigación cabal de las temáticas e ideas que pretende abordar, y que lo ha hecho a través de la incorporación de actores de distintas disciplinas.

Guilisasti cita en su obra al artista chino Ai Wei Wei y su “*photo performance*”, donde deja caer al suelo una milenaria urna de la dinastía Han. Esta sucesión de fotos culmina con Wei Wei mirando fijamente a la cámara y con la urna quebrada a sus pies. Aquí el artista denuncia, con gran osadía y subversión, a las autoridades políticas chinas y su manipulación de la historia en hitos como la Revolución Cultural China. Este momento histórico se caracterizó por una expiación de valores tradicionales chinos con la intención de preservar el régimen totalitario Maoísta. De manera irónica, Wei Wei personifica a los iconoclastas al dejar caer esta urna,

cuestionando el valor de la tradición y el patrimonio. Aun así, la obra de Guillisasti es distinta, en el sentido que hay una intención de evocar conciencia sobre un patrimonio desamparado. Dicho esto, sería apropiado contextualizar la obra dentro del marco de la historia chilena y latinoamericana. La destrucción de estos documentos culturales en cámara lenta nos compele a reflexionar sobre la violenta invasión y conflictiva colonización hispana en el “Nuevo Mundo”. Al llegar, los europeos trajeron su organización política, su religión, sus costumbres y sus lineamientos filosóficos para perpetuarlos en América, irrumpiendo en su camino con cualquier obstáculo sobreviviente, erradicando el patrimonio nativo. De modo similar, la sociedad occidental contemporánea ha suministrado en América Latina un proceso de iconoclasia pasiva, al generar una amnesia colectiva con respecto al patrimonio histórico, donde la identidad indígena está subordinada u oculta.

Los esfuerzos del pueblo indígena por recuperar su cultura siguen vigentes hoy, y *Caída Libre* conmina a sus espectadores a despertar la propia conciencia. No es trivial el hecho de que esta obra se haya instalado en el Museo Precolombino, ya que esta institución siempre ha procurado destacar la compleja riqueza y el significativo legado que han dejado las bandas, tribus e imperios de la América prehispanica. Bajo este marco, Guillisasti juega un rol de actor social, interviniendo un lugar donde nunca antes hubo cabida para exposiciones artísticas contemporáneas. De esta manera, ha brindado la posibilidad de establecer un diálogo entre antiguos documentos y temáticas sociales actuales ●



### **ENSAYOS SOBRE EL SILENCIO. GESTOS, MAPAS Y COLORES, DE MARCELA LABRAÑA\***

por Macarena Valenzuela Moren

Quizás a cualquiera que se le pregunte en qué consiste el silencio, sin meditarlo lo identificará con el acto de callar. Lo sabemos desde niños, la palabra silencio indicaba la solicitud de nuestros padres o profesores para que dejásemos de emitir palabras habladas. El silencio era para nosotros un estado, pero también un acto: guardar silencio, al que reaccionábamos a partir de un gesto: el dedo índice sobre los labios casi cerrados. Casi, porque el cierre de la boca junto al candado sobre ella que sella el dedo índice cruzándola, iba acompañado de un poco del aire que escapando entre los dientes produce el sonido “shhh”. En *Ensayos sobre el silencio*, Marcela Labraña reconoce desde las primeras líneas la presencia del sonido que acompaña al claustro de la voz: “el acallamiento total del interior de nuestros cuerpos es igualmente inalcanzable” (p.15), a continuación, recuerda las palabras de John Cage a propósito de su experiencia en una cámara anecoica: “por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos” (p.15). No hay un silencio absoluto, la experiencia del

silencio, como el repliegue de la palabra hablada hacia el interior del cuerpo, por ejemplo, demuestra la imposibilidad de un cuerpo vacío: el corazón continúa palpitando, las palabras circulan y crecen en el pensamiento. El silencio, como señala el título del libro, *gestos, mapas y colores*, está colmado de murmullos: breves coreografías de gestos—como el hapocrático que descifra la autora: el dedo que se encuentra con los labios—, zonas delimitadas que señalan un espacio vacío de palabras—las extrañas filacterias en blanco de las miniaturas que ilustran las visiones de Hildegard von Bingen, los llamados *emblemas silentes* de Theodor de Bry—, o también un espacio vacío de figuras para que no quede más que la “elocuencia silente de un color” (p.260)—el mapa en blanco con el que Lewis Carrol hace una cartografía del mar, la monocromía azul en la que esperaba desaparecer Yves Klein, el relato oscureciéndose en la noche de la página negra de *Tristram Shandy*—. Espacios vacíos pero llenos de sentido, “vacío significativo y germinal” (p.270), dice la autora sobre el poema *Blanco* de Octavio Paz; pero también, espacios saturados de palabras y señales que se neutralizan hasta la desaparición: la disgregación de un espacio indescriptible en el exceso de las listas de

Jorge Luis Borges, la despersonalización del autor en el plano imposible de esa casa que es *La nueva novela*.

Pero estas “señales de ruta” con las que Marcela Labraña recorre algunos caminos del silencio (tomo aquí prestado el título de uno de sus capítulos), no nos desorientan, por el contrario, poco a poco van guiando a la autora para hilvanar la aparente variedad y producir en el encuentro de diversos materiales, como ella misma advierte, “chispas” de sentido. Una de esas chispas, en mi opinión, es la siguiente: el silencio no es ausencia por efecto del vacío o del exceso, sino que parece expresarse en relación con un límite (el borde de los labios por los que escapa el aire). El silencio, he pensado caminando por las rutas de este libro, supone la necesidad de una línea que lo dibuje para que describa la zona imposible de ausencia absoluta. Todos estos silencios que la autora explora en la literatura y en las artes visuales, se dicen o se presentan justo al interior de bordes que los circundan y separan de lo sonoro y de lo representable, como de lo insonoro y lo irrepresentable. Un espacio vacío, dice Labraña sobre *Especies de espacios* de George Perec, trazado por “lo que hay alrededor o dentro del vacío, es decir, como su deslinde o territorio.” (p.147). El silencio, en este sentido, haría su aparición en el fragmento: la irrepresentabilidad de lo divino representada en la mano (un pedazo de cuerpo) que aparece en el cielo e indica. Como si el silencio no consistiera en otra cosa más que en un indicio de lo inaccesible. Fragmento inagotable, Marcela Labraña nos demuestra que el silencio es ese misterio que se nos revela en pequeñas huellas. Bien lo supo Emily Dickinson: “Tenemos al silencio sobre todo./Hay redención en una simple voz./Sin embargo, el silencio es infinito/y carece de rostro” ●

## DIÁLOGOS DEL RECONOCIMIENTO, EXPOSICIÓN DE PROFESORES DE LA ESCUELA DE ARTE UC EN EL CENTRO DE EXTENSIÓN UC\*

por Estíbaliz Lorca de Urarte

El proyecto *Diálogos del reconocimiento* se sostiene y fundamenta en el encuentro, entendido en un sentido amplio. Surge como una posibilidad de tender puentes entre varios actores: personas pertenecientes a pueblos originarios, artistas, investigadores de las ciencias sociales, espectadores y lectores. Un diálogo en torno al reconocimiento de nuestra identidad multicultural y al espacio de reivindicación de estas comunidades, que se configura como un acto compensatorio de aquellos temas que han sido relegados en el discurso público nacional.

La iniciativa, organizada por la Escuela de Arte UC y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), se compone de dos etapas. La primera, llamada *Investigación y creación en torno a la interculturalidad* y realizada durante los años 2014 y 2015, se aproxima teóricamente al fenómeno. La segunda, *Territorios Alternos*, realizada durante los años 2016 y 2017, surge como resultado de un trabajo colaborativo *in situ*. Ambos ciclos culminan con obras visuales que analizan diferentes aspectos surgidos en torno a la problemática estudiada.

El trabajo multidisciplinario en ambas etapas del proyecto ha posibilitado una ampliación de las miradas y reflexiones que emergen en relación con la identidad multicultural de nuestro país. El diálogo entre personas de diferentes formaciones permite considerar y atender aspectos que una mirada única y parcial no lograría captar, facilitando así la ampliación de criterios en la investigación y adoptando nuevas formas de aproximarse al tema en cuestión. La complementariedad de las perspectivas —la imagen y la palabra— es una virtud en el proceso llevado a cabo: permite acercarse a fenómenos complejos de ser investigados por medio del aporte de cada ángulo, con el objeto de develar, si aquello es posible, alguna de las infinitas

aristas de todo hecho social —en este caso, la interculturalidad y su reconocimiento—.

Los temas abordados por las duplas de trabajo en la primera instancia fueron el encuentro intercultural, la construcción de identidades, el reconocimiento del otro, la cosmovisión mapuche, la autenticidad del sincretismo católico-indígena, la traducción lingüística como deriva y transformación, el anhelo de un destino común, los prejuicios y superficialidades en la lectura del otro, el conflicto de identidad en el origen, la marginalización económica y discriminación de la figura de la mujer indígena, la invisibilización de lo autóctono y la resistencia.

En el encuentro y reconocimiento del otro es necesaria una percepción sensible y abierta a la comprensión real y completa de quien se encuentra en frente, sin prejuicios ni imposiciones. Al respecto, Gastón Soublette comenta que “la visión y la audición ordinarias están muy próximas a la ceguera y a la sordera, tanto más si son distorsionadas por el deseo de que lo visto y oído aparezca como lo que se espera que sea. No obstante el ver y el oír son artes que pueden aprenderse” (Soublette, 26). Este aprendizaje, el ver y oír a otros, se facilita por medio del encuentro desprejuiciado y del diálogo sincero.

Cada etapa del proyecto culminó con exposiciones colectivas en distintos lugares. La primera fase comprendió tres exhibiciones: en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, en el Centro Cultural Palacio La Moneda y en la sala de exposiciones Campus San Francisco de la Universidad Católica de Temuco, todas realizadas durante el año 2015.

La localización de las muestras en esta primera instancia posee un significado especial si nos detenemos en el recorrido. El sur del país como origen e inauguración del proceso, luego la capital como la zona desde donde surge esta iniciativa que mira el territorio chileno, para finalizar nuevamente en el sur, epicentro del pueblo mapuche. Se invierte, en este sentido, la dirección hegemónica del centro a la periferia para mostrar una alternativa de redefinición del centro del ordenamiento. El lugar, además del contenido de las

\* Madrid: Ediciones Siruela, 2017.



muestras, cobra importancia como símbolo de un acto reparatorio debido a la invisibilización de la pluriculturalidad.

El proyecto contempló, además de las tres exhibiciones mencionadas, la publicación de un libro-catálogo que contiene reseñas e imágenes de las obras, así como ensayos de profundización sobre las temáticas abordadas. Una lectura atenta de este libro, titulado *Diálogos. Arte contemporáneo y reconocimiento intercultural*, es necesaria para comprender cabalmente la investigación y la idea que la sustenta: el encuentro con otro, para reconocer y valorar diferentes sistemas de acercamiento a los fenómenos, ya sea el complemento de la imagen y la palabra escrita de los investigadores al realizar su estudio, o el diálogo entre diferentes agentes en torno a las diferencias y similitudes culturales.

La exposición que acaba de inaugurarse a fines de agosto de 2017 como parte de la segunda etapa del proyecto, llamada *Territorios Alternos*, está compuesta de un nuevo conjunto de obras que son producto del encuentro (o desencuentro) y del trabajo colaborativo con las

comunidades indígenas. Las temáticas particulares abordadas esta vez fueron: la búsqueda y exploración sobre la identidad y la auto-identidad mapuche, el trabajo con comunidades escolares y la posterior creación de obras e intervenciones en el entorno de la isla de Chiloé, la producción de un objeto textil contenedor de procesos de traducción narrativa de bitácoras, las tentativas de diálogo por medio de la textilería mapuche y su convergencia en el plano estético, la reconstrucción de la identidad biográfica de mapuche víctimas de desaparición forzada durante la dictadura, la problematización de la tensión entre la multidimensionalidad patrimonial del concepto mapuche de Rehue y el concepto visual-lineal de propiedad y territorio de las cartografías administrativas del Estado chileno, la experiencia de vivir pausadamente en el desierto, las historias individuales y solitarias que configuran las formas de sentido, y la recuperación y reconocimiento de la ancestralidad. También se elaboraron dos microdocumentales de los procesos de

investigación, colaboración y producción llevados a cabo.

Esta segunda fase comprendió la incorporación al proyecto de comunidades de diferentes edades del norte, centro y sur del país. Los investigadores, tanto científicos sociales como artistas, visitaron territorios urbanos y rurales para trabajar en torno a los temas recién descritos.

Cabe destacar nuevamente que el complemento entre la imagen y lo escrito tiene un rol relevante en el despliegue de este proyecto. Esta aproximación desde diferentes metodologías enriquece la comprensión del fenómeno. Las culturas indígenas se caracterizan por ser culturas orales, tanto en lo lingüístico como en sus cosmogonías. La lengua mapuche, en particular, recurre a la imagen: “lo que el mapudungun compone y transmite, a partir de las palabras, son especialmente imágenes; una lengua que invoca el orden visual cada vez que se representa el mundo desde lo lingüístico” (Delpiano, 93). Por esta razón, es coherente aproximarse a una cultura que describe su mundo mediante de imágenes recurriendo a ellas





*Diálogos de reconocimiento, imagen del montaje (2017)*

mismas, complementando dicha investigación con el análisis de los temas tratados desde el texto escrito.

Para comprender los procesos de investigación y producción desplegados en esta segunda fase, resulta necesaria la lectura del próximo libro que expondrá las diferentes metodologías empleadas por las duplas de investigadores sobre el trabajo con las comunidades en sus territorios.

La duración del proyecto, desde el año 2014 al 2017, ha permitido realizar un trabajo amplio, con variadas aproximaciones a la investigación en torno al reconocimiento de nuestra identidad pluricultural y produciendo un aporte al necesario espacio de reivindicación de las comunidades indígenas. Para su realización ha sido necesaria la coordinación de más de veinte investigadores—entre artistas y científicos sociales—y el trabajo colaborativo desarrollado en ocho territorios con diferentes grupos.

El proyecto *Diálogos del Reconocimiento* se destaca por la coherencia entre la metodología y su propósito: por un lado, los

medios empleados han sido respetados en sus diferencias, generando un valor gracias a la complementariedad; por otro, en la intención del proyecto, que gira en torno a la producción de un espacio para el encuentro y el reconocimiento de la multiculturalidad, la aceptación y valoración de la diferencia nuevamente se torna fundamental ●

\* Artistas participantes: Carlos Ampuero, Mónica Bengoa, Josefina Buschmann, Rafael Díaz, Danilo Espinoza, Ricardo Fuentealba-Fabio, Voluspa Jarpa, Lorena Lemunguier, José Mela, Loreto Millalén, Leonardo Portus, Luis Prato, Francisco Schwember y Iván Zambrano. Teóricos participantes: Margarita Alvarado, Giovanna Bacchiddu, María Paz Bajás, Luis Campos, Fanny Canessa, Gabriela Chihuailaf, María José Delpiano, Claudio Espinoza, Francisco Gallardo, Joseph Gómez, Felipe Martínez, Francisca Massone, Pedro Mege, Pablo Miranda y Olaya Sanfuentes.



## COMPOSICIONES BAJO TIERRA DE GERARDO PULIDO\*

por Marcela Labraña

“Una obra del pasado”, escribió George Kubler “es como una estrella cuya luz agoniza o pereció, una apariencia notada en el presente de un suceso ya ocurrido”. A raíz de esta reflexión, Gerardo Pulido plantea en *Composiciones bajo tierra* que el presente, el “ojo de la tormenta”, según Kubler, es un problema fundamental para el artista. Los ensayos de *Composiciones bajo tierra* y, me atrevería a insinuar, buena parte de la obra de Pulido, se mueven hacia atrás y hacia adelante, desde el ojo de la tormenta.

Sabido es que para Josef Albers el movimiento y el contagio explicaban el funcionamiento de los colores, su relatividad perceptiva. Más allá de la puesta en práctica de esta idea, más allá de los ya clásicos ejercicios con papeles, esta concepción del color busca combatir “la rigidez mental y el apuro por llegar a conclusiones” valiéndose del juego y del tanteo. Recurriré a ambos, al juego y al tanteo, para pegar al lado del hermoso fucsia del título y del fondo de la

contratapa y las solapas del libro de Pulido, el blanco y el negro de la austera puesta en escena de la edición de las *Notas de arte* de Jean Emar llevada a cabo por Patricio Lizama. Este tanteo obedece al nombre que fue apareciendo en mi cabeza al escuchar el título del libro de Pulido: Carlos Isamitt. En 1925 este músico y pintor de la Generación del Trece viajó a París, comisionado por el gobierno a la Exposición Universal. Poco antes de ese viaje, el 24 agosto de 1924, Emar publicó en sus *Notas de arte*, la sección cultural del diario *La Nación* “Con el pintor Carlos Isamitt”. Emar da inicio a esa entrevista afirmando que Isamitt es el primero en estudiar las artes locales de nuestro país. Luego, el propio Isamitt plantea: “Todas las creaciones primitivas son esencialmente geométricas”. Así, de

*la representación del sol divinidad común a incas, aztecas, egipcios, etc.—se desprenden los dos elementos básicos del arte primitivo: el círculo y la línea recta [...]. Siempre con los mismos elementos de todas las artes primitivas de todo el mundo, y, sin embargo, con un carácter especial que las diferencia de todas ellas. Este carácter ha nacido en nuestra tierra, es nuestro. Es*

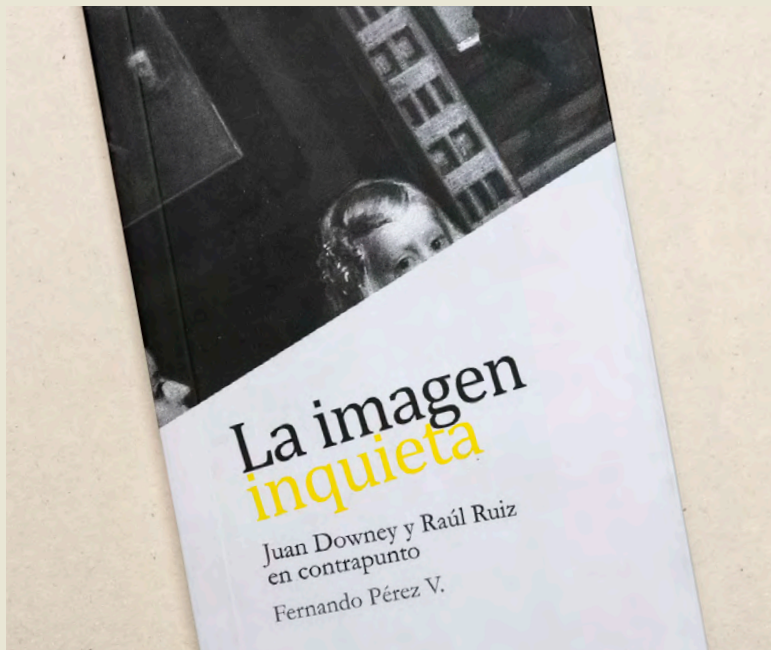
*lo único verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura ni en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa.*

En Lima (y ahora volvemos al fucsia de *Composiciones bajo tierra*) Annie y Josef Albers “sintieron que sus personales aventuras con la abstracción tenían algún tipo de destino: ‘mira, en el fondo estamos solos’, se dijeron uno al otro mirando las piezas prehispánicas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú”. Los modernos de allá legitiman la modernidad de acá. En la entrevista a Isamitt, Emar se anticipa a esta idea al sostener que

*no hay estímulo mayor en la creación artística que la conjunción de dos expresiones de arte. El conocimiento total y sobre todo directo de una época de arte, es como una inyección de vida. A nosotros, chilenos, nos es poco menos que imposible el tener en Chile ese contacto directo con las expresiones plásticas de otras épocas y países. Tenemos que conocerlas por referencias. Sólo las araucanas y fueguinas podríamos tenerlas a nuestro alcance. Y si se cree que ellas son demasiado divergentes, demasiado lejanas a las nuestras para desvanecer tal idea, basta pensar en la poderosa influencia que ha tenido, y la vitalidad que ha dado, durante los últimos años el arte negro africano a los artistas de Europa.*

Los Albers llegaron a Chile en 1953 invitados por Sergio Larraín García-Moreno, Decano de la Facultad de Arquitectura de la UC. Desde muy joven, este arquitecto se dedicó también al coleccionismo de arte indígena. Hacia el final de la entrevista en blanco y negro de 1924, Isamitt le explica a Emar que desearía ver pronto en Chile un museo dedicado a las artes indígenas. Casi 60 años después, en 1981, Sergio Larraín hace realidad este sueño al fundar el Museo Chileno de Arte Precolombino ●

\* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.



**LA IMAGEN INQUIETA. JUAN DOWNEY Y RAÚL RUIZ EN CONTRAPUNTO, DE FERNANDO PÉREZ VILLALÓN\***

por Hernán Ulm

Cartografías mágicas. El acto mágico consiste en ligar dos cosas que están distantes, en producir una chispa en el roce de dos heterogeneidades, en encontrar el lugar en el que se realiza una conexión inesperada. Como ya lo mostraba Giordano Bruno (*De la magia, De los vínculos en general*), la magia es el arte de producir vínculos y de allí su vocación política: se trata de un modo de pensar los modos en los que “estar juntos” en un espacio que, en última instancia, es el territorio que la propia conexión mágica construye. Y esto porque nos alojamos en el movimiento de una dispersión. Lo “común”, el “vínculo”, no existe pues sino como relación extrínseca entre heterogeneidades. Ruiz y Downey parecen haberse dedicado a esta tarea curiosa de inventar territorios en los cuales disponer las heterogeneidades sin ceder a la tentación de las reducciones y las simples igualdades. Territorios en los que las dispersiones no se anulen sino alcancen

sus expresiones peculiares. Por su parte, el libro de Fernando Pérez los acerca para producir en el medio de ellos un texto que continúe el fulgor mágico que los alimenta. Y así como Ruiz y Downey producen con sus obras cartografías de lo invisible, el libro produce una cartografía según la que recorremos el tránsito que va de uno a otro, de Narciso a Perseo (y a Eco), de la oscuridad de la sala de cine a la luz diurna del video sin confundirlos ni reducirlos a la unidad en la que todo dice lo mismo y en la que todo da igual. Aquí y allá se producen algunas aproximaciones (que nunca explican al uno por el otro —ni Downey se explica por Ruiz, ni el libro de Fernando se explica por las obras que analiza, ni el cine de los directores se aclara por el texto que leemos: se trata de mantener la distancia en la que cada uno existe en su especificidad lógica y material—): el exilio, una “antropología negativa” en cuya construcción el espejo estallado del rostro humano no deja de dispersar sus esquirlas, Viena y Chiloé... Lejos de cualquier romanticismo, el libro nos muestra cómo, a través de una exploración minuciosa de las condiciones expresivas de las materialidades del cine y el video (y de la materialidad de la

escritura del propio libro que estamos leyendo), estos chamanes de la construcción política contemporánea afirman, a través de sus ejercicios audiovisuales, una voluntad de existir en el movimiento de nuestra más propia (nuestra más im-propia) dispersión.

Si el comentario crítico tiene sentido es porque realiza, con los medios que le son propios, el acto mágico de la conjunción de lo distante. Downey y Ruiz: ellos ahora conviven en este libro y no en otro lugar; es el propio libro el territorio mágico que los hace vincularse. El libro de Fernando Pérez forma parte de esas heterotopías por las que, ante la dispersión infinita que nos atraviesa, nos vemos en la obligación de conjugar, de conjurar, aquello que nos da un lugar (y tal vez, ante todo, de conjugar, de conjurar un lugar en el que nos podamos dispersar) ●

\* Viña del Mar: Catálogo, 2016.