

LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA POPULAR Y DE MASAS

ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

EDITORA
MARÍA ELENA MUÑOZ

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA
POPULAR Y DE MASAS**

ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA POPULAR Y DE MASAS.
ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE**

Departamento de Teoría de las Artes
Escuela de Postgrado. Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

COMITÉ CIENTÍFICO:

Gonzalo Arqueros
Constanza Acuña
Paula Arrieta
Isabel Jara

Primera edición: 2021

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA
POPULAR Y DE MASAS**

ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

Editora

MARÍA ELENA MUÑOZ

ÍNDICE

- 11 **INTRODUCCIÓN**, por María Elena Muñoz
- 17 **ENTRE LA COPA Y LA MANZANA: UN PROYECTO EDITORIAL
(INÉDITO) DE GUILLERMO DEISLER**
Amalia Cross
- 31 **HISTORIA DEL ARTE Y RELATOS DE MASAS: (DES) ENCUENTROS
ENTRE ARTE PICTÓRICO Y MEMES**
Adrián Alvarado Boscán
- 41 **ARTE CHILENO Y TELEVISIÓN: DE LA DIFUSIÓN A LO REFLEXIVO
1971-1990**
Mariairis Flores
- 55 **CURADURÍA LOCAL: LA “DOCUMENTALIZACIÓN” DE UNA
ESCENA: LA ESCENA DE AVANZADA EN LA XIII BIENAL DE
PARÍS**
Diego Parra
- 85 **HACIA UMA ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO: APORTES DE LA
TEORÍA DE LOS MEDIOS PARA REPENSAR LA CATEGORÍA DE
LO HUMANO**
Joaquín Zerené Harcha
- 99 **CONSTRUCCIONES DE LENGUAJES VISUALES: LOS EVANGELIOS
SEGÚN GUSTAVO IQUEIRA**
Guilherme Paranhos Paes/Mirtes Marins de Oliveira
- 113 **PARA UNA HISTORIA DEL ARTE EXPANDIDA: ARTE Y
ACTIVISMO FEMINISTA**
Marla Freire

- 129 **MELQUÍADES HERRERA Y EL OBJETO POPULAR
DE ARTE**
Roselin Rodriguez
- 145 **POÉTICA Y ESTÉTICA DE LA BOMBA ATÓMICA**
Diego Maureira
- 163 **LA IMAGEN TÉCNICA Y LA POSIBILIDAD DE UN
DESVÍO DE LA TRADICIÓN BARROCA EN LA
PRODUCCIÓN VISUAL DE LATINOAMÉRICA**
Kurt Petautsching
- 175 **ACERCA DE LOS EXPOSITORES**

INTRODUCCIÓN

Desde hace algún tiempo, la disciplina de la historia del arte viene experimentando revisiones que han implicado volver a mirar sus fundamentos, métodos, prácticas y discursos. Esta necesidad de revisión surge en parte de la transformación y ampliación de sus objetos de estudio, producto a su vez de los giros culturales que hemos observado en las últimas décadas. Pero también esta revisión se funda en las transformaciones acaecidas en la propia historiografía, así como en otras disciplinas que observan el hecho artístico, como la teoría del arte, la estética, la crítica, la museografía, y más recientemente, los estudios curatoriales. Todo esto ha tendido a difuminar los límites tradicionales de la disciplina, y a estimular una necesaria vinculación con otras áreas, así como el estudio de objetos inéditos.

Por lo mismo, no basta con reconocer el hecho de que la historia del arte esté atendiendo a prácticas, producciones y representaciones fuera del perfil tradicional de su objeto de estudio, como es el caso del arte popular, las artes aplicadas, las imágenes mediales masivas, la publicidad, la propaganda, el cine, la televisión o internet, el arte de las disidencias sexuales, las expresiones de las tribus urbanas, el diseño, la moda. Lo que proponemos pensar es cómo el estudio de estos objetos y el uso de distintos dispositivos teóricos han podido incidir en la historia del arte en cuanto disciplina, o dicho de otra forma, qué consecuencias puede tener esto en nuestra disciplina y en las prácticas asociadas con la historia del arte, desde la investigación historiográfica, hasta la crítica, la curatoría o la enseñanza. Para preguntarse, en definitiva, ¿es posible extender los límites, cruzar perspectivas teóricas y metodológicas, y aún mantenerse dentro del mismo ámbito disciplinar? El desafío, más allá de la contención o impugnación del canon disciplinar, es cómo historiar esas prácticas, producciones y (re)presentaciones: cómo organizar un relato que no renuncie a la composición documentada y situada del pasado, pero

en consciencia de sus determinaciones y efectos. Es decir, con qué herramientas conceptuales, criterios de trabajo y recursos técnicos, abordar las temporalidades disímiles que presentan los objetos de estudio, los desplazamientos de sentido involucrados en su condición de acontecimiento interpretable, los espacios físicos o simbólicos que los constituyeron, sus formas de corporización, escenificación o mediatización, los materiales y soportes, las diferentes caras de (y formas de entender a) los sujetos, grupos o redes sociales comprometidos en sus circuitos de producción, circulación o recepción/apropiación, las negociaciones, transiti-vidades y conflictos de sus procesos. En fin, atender sus complejidades en cuanto experiencias y relatos escritos, visuales, expositivos, etc., entendiendo que hay problemas que siguen teniendo vigencia, como el tiempo histórico, las formas e imágenes, las prácticas y los discursos, los contextos socioculturales, las institu-ciones y personas.

El presente volumen está conformado por textos que respondieron al llamado de la convocatoria al VIII Encuentro de Historia del Arte: “La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas”, y ofrecen reflexiones desde diversos enfoques, de diversos objetos de estudio, disímiles escalas de abordaje (panorámicas o estudios de casos), diferentes len-guajes y escrituras. Los escritos aquí recogidos nos presentan, mayoritariamen-te, miradas desde y sobre el escenario cultural latinoamericano contemporáneo, articulados críticamente desde la propia disciplina o sus cercanías, la estética, los estudios culturales, la crítica, ocupando diversos dispositivos teóricos. Y si bien la pregunta por la disciplina en particular no se encuentra siempre explicitada, la condición revisora de la que hablábamos al inicio, se puede observar en la elec-ción de los objetos, en la aproximación teórica, en la metodología y en el modo de construir el relato todo lo cual deja en evidencia los deslices, la ampliación y los cruces disciplinares.

El recorrido se inicia con un texto de Amalia Cross acerca de los empeños de un artista (Deisler) por articular un libro sobre otro artista (Aciares), un pintor cate-gorizado como “instintivo” y autodidacta, es decir, no canónico. Lo que se analiza es la peculiar metodología que el artista-investigador-editor lleva a cabo. Una mo-nografía latente (nunca publicada) que utiliza diversas estrategias y operaciones que incluían cartas, conversaciones y entrevistas, consulta a especialistas, recopi-lación y registro de obras, búsqueda y estudio y selección de textos publicados en prensa y el trabajo de edición en la articulación de estos materiales en el formato de un libro. Lo que aquí se destaca es, por un parte la obra de un artista cuya obra “instintiva” se desmarca de las rutas más reconocidas del arte chileno, pero tam-

bién el trabajo de otro artista que se dispuso a usar también “instintivamente” los procesos y procedimientos de la historia del arte.

Seguidamente, Adrián Alvarado se refiere al fenómeno de la creciente digitalización y circulación de imágenes, para detenerse particularmente en la apropiación que se hace de obras del “gran arte” en la forma de memes que pululan en las redes sociales. Efectivamente, la digitalización ya opera un cambio de paradigma respecto de la relación de los espectadores con las obras, pero en el caso de los memes, estas se ofrecen no solo para ser apreciadas, sino también como material para ser reelaborado (irónicamente) gracias a las posibilidades técnicas disponibles hoy en día para la edición. La apropiación que hace el meme de obras del pasado, pone en obra una operación de montaje en la medida que se superponen tiempos que, sin embargo, ofrecen la posibilidad de interactuar. Este entretrejo de alguna manera cuestiona la adjudicación de sentidos únicos a las obras atados a su temporalidad de origen, y este sentido se plantea la inquietud en torno a la necesidad de la historia del arte de repensar y reelaborar sus tramas conceptuales en función del anacronismo.

El texto de Mariairis Flores manifiesta un trabajo investigativo en torno a la relación entre arte y televisión. Recorre las experiencias que desde los años sesenta se desarrollaron en medios televisivos con objeto de servir propósitos de expandir la llegada del arte, ofreciendo una mirada que destaca las diferencias que se dieron entre esas experiencias; algunas más del lado de la simple divulgación y otras, más efectivas en el empeño de utilizar el lenguaje visual como experiencia artística en sí misma. Lo que este texto se propone es establecer la pregunta acerca de la posibilidad que ofrece el audiovisual de construir un relato historiográfico, así como estamos acostumbrados a reconocerlo en la escritura.

Diego Parra discute la instalación de la perspectiva curatorial en el análisis histórico del arte reciente en Chile. La función del curador hoy no es simplemente la de organizar exposiciones, sino la de instalar públicamente nuevos sentidos, asociados a obras, textos y contextos. En este sentido, plantea la curatoría como una instancia autoral por sí misma, una organización del discurso que lidia con lo visto y no visto, es decir, un constructo narrativo a partir de ciertas premisas conceptuales. Analiza en particular la curatoría de N. Richard para la XII Bienal de París, en la cual además se observa la incorporación de un aparato teórico que renueva epistemológicamente la escritura sobre arte en Chile, promoviendo desde ahí una productiva imbricación con referentes disciplinares provenientes de la filosofía y las ciencias sociales.

El texto de Joaquín Zerené tiene por objeto pensar la cuestión del diseño a partir

de la noción foucaultiana de “arqueología”. Ya no como la deriva de los objetos y sus creadores sino como el análisis de los discursos que los anteceden. La historia del diseño, como la historia de una disciplina orientada a servir a las necesidades del humano, es puesta en duda para afirmar que, en realidad, se trata de una disciplina encargada de diseñar al humano. Es el sujeto el que es rediseñado constantemente por el discurso del diseño, por lo tanto, su historia debería consistir en una indagación crítica que busque descubrir las formas sedimentadas de reinventar lo humano.

En el ámbito del diseño gráfico, el texto de Mirtes de Oliveira y Guilherme Paranhos, propone analizar las posibilidades del diseño visual y editorial contemporáneo a partir de tipografías apropiadas, particularmente de textos bíblicos medievales, ocupando un nuevo enfoque que desplaza el objeto de su tiempo y lo integra con otros elementos visuales de la vida contemporánea, para reconstruir el lenguaje basado en la manipulación crítica de los códigos visuales. Se pregunta por las posibilidades que se abren al diseñador contemporáneo cuando es capaz de construir un lenguaje visual actualizado, operando desde una resignificación paródica que problematiza tanto el sentido original de los signos como su sentido actual en otro contexto.

Marla Freire se interroga en su texto respecto de las fisuras que el activismo (arte y activismo) feminista puede abrir en la historia del arte, y en particular a cómo las lecturas sobre estos nuevos objetos pueden complementar los relatos existentes en el arte chileno. Desde una epistemología feminista, pasando por análisis de tipo semiótico, el texto propone lecturas específicas de dos formas recientes de activismo, las acciones de la Yeguada Latinoamericana y las del colectivo LasTesis. Ambas experiencias proponen formas líquidas de interacción social que, mediante el uso y la resignificación del cuerpo y el espacio público, organizan estrategias estéticas colectivas para minar al mismo tiempo las estructuras de poder y el canon historiográfico.

El siguiente escrito, de Roselin Rodríguez, se ocupa de examinar el trabajo del artista mexicano Melquíades Herrera, quien realiza obras y acciones con objetos de consumo residual, desviando y reelaborando los cánones provenientes de la vanguardia para articular desde allí la tensión entre arte y cultura popular. Más que obra, su trabajo implica la recolección, archivo y presentación de objetos comunes y cotidianos, cuestión que plantea desafíos a las categorías establecidas por la tradición y también por la vanguardia, ya que no es solo la incorporación de objetos comunes lo que cuenta, sino la forma en que se guardan o presentan. Todo esto hace preguntarse a la autora por el modo en que la relación promiscua con

ciertos ámbitos de las culturas populares afecta a la práctica artística y a la historia del arte. Pero más allá de eso, se trata de pensar en cómo afecta esta promiscuidad a la propia comprensión sobre lo popular, sobre qué es lo propio de la expresión del “pueblo”, ¿de qué manera estas alteraciones en el campo del arte contribuyen a crear una dimensión más amplia sobre lo que se entiende por cultura popular?

El texto que presenta Diego Maureira propone una reflexión en torno a los imaginarios nacidos después y a consecuencia del lanzamiento de bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki en 1945. El momento de las grandes y mortíferas explosiones fue un acontecimiento tan traumático que su representación se volvió algo irreconstruible. No obstante, afirma el autor, su proyección poética y estética fue elaborada en la cultura nipona a través de un sin número de series, animaciones y películas inspiradas por el referente nuclear, donde la devastación de las ciudades, la catástrofe apocalíptica, la presencia de fuerza sobrehumana, los seres ambiguos, las criaturas mutantes, los robots, los monstruos horribles y monstruos tiernos, las evocaciones de bombas, las explosiones, conviven para ofrecer un universo que opera acaso como estrategia simbólica para lidiar con los fantasmas del desastre y la muerte. Se trata de un imaginario extraño, futurista e industrial, que ha penetrado también los modos en que la sociedad global percibe el mundo y sus amenazas.

El último texto, de Kurt Petautschnig, propone una lectura sobre la visualidad latinoamericana desde una perspectiva distinta a lo que llama legibilidad barroca, impuesta como canon eurocéntrico. El barroco americano, según indica, no constituye una subversión respecto de la lógica dominante europea, el barroquismo neobarroco americano siguió reproduciendo lógicas de producción colonial que enfatizaban en la imagen de lo exuberante y desbordado. La imagen técnica, esto es la fotografía y cine desde los años sesenta, encabezó, según plantea, una ruptura con la producción visual tributaria del barroco, convirtiéndose en relato emancipatorio capaz de desviarse de la dislocación barroca para reconfigurar un concepto de imagen menos estereotipada y que propicie la reorganización de un lugar de enunciación y una “correspondencia irreductible con la realidad histórica, política y social ajena a construcciones dobles, simbólicas o metafóricas”. El texto explora, en definitiva, la injerencia que puede tener la emergencia de unos determinados medios y formatos de circulación para alterar los cánones de lectura dominantes en el estudio de los desarrollos artísticos.

MARÍA ELENA MUÑOZ M.

**ENTRE LA COPA Y LA MANZANA:
UN PROYECTO EDITORIAL (INÉDITO)
DE GUILLERMO DEISLER**

AMALIA CROSS

Un día de octubre del año 2018 encontré en el Archivo Guillermo Deisler —mientras buscaba otras cosas, como suele suceder— una carpeta con el título de JULIO ACIARES. Fue una gran sorpresa, porque —aunque llevaba algunos años siguiéndole la pista a él y a otros pintores “instintivos”¹— nunca imaginé que Deisler había tenido la intención (en 1972) de hacer un libro sobre Aciares y, menos aún, que había trabajado —durante más de un año— en ese proyecto. Debo advertir que se trata de un libro inédito que Deisler no alcanzó a publicar por el golpe de estado, la persecución política y el exilio forzado de su autor. Un libro fascinante que —por ahora— solo existe en condición latente dentro de esa carpeta.

En el interior de la carpeta hay alrededor de 116 documentos; cartas, notas, recortes de prensa, telegramas, fichas bibliográficas, catálogos de exposición, boletas de servicios y fotografías. Y aún cuando resulta imposible saber cómo iba a ser el libro, estos documentos nos permiten hacer suposiciones y conjeturas, al ser materiales que dan cuenta del proyecto editorial y, más importante aún, nos

1 Tomás Lago elaboró el concepto de pintura instintiva para referirse dentro del arte popular a la pintura denominada ingenua, primitiva o naif. Aun cuando Deisler no utiliza, específicamente, este término y cuestiona la diversidad de conceptos utilizados para la clasificación de un pintor popular, recomiendo revisar un ensayo que escribí al respecto, titulado: “Pintura instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica”, publicado en: *Práctica, estudio y crítica de la historia del arte latinoamericano. Pasado y presente. Actas del VII encuentro de historia del arte*. Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2017, 145-158.

muestran una metodología de trabajo: una forma de aproximación al arte (popular) que sortea de manera original los problemas (o las dificultades inherentes) que este tipo de estudios presuponen. En este caso, se trata de la monografía de un pintor popular realizada por un artista-editor que utiliza diversas estrategias y operaciones: intercambio epistolar, conversaciones y entrevistas, elaboración de cuestionarios enviados por correo a especialistas; rastreo y captura fotográfica de las obras en colecciones particulares, recopilación, estudio y selección de textos publicados en prensa y el trabajo de edición en la articulación de estos materiales en el formato de un libro, es decir, la creación de una estructura para albergar y dar sentido —ante los ojos de un lector— a las ideas, reflexiones, imágenes y documentos generados y recopilados durante el proceso de investigación.

Una metodología particular —o una forma de obrar— donde se encuentran dos de las dimensiones más importantes que articularon el trabajo de Guillermo Deisler: su interés como artista visual por el lenguaje gráfico y el arte popular (especialmente el grabado y la poesía), junto con su labor en la producción de libros como editor de Ediciones Mimbres.

En 1963, siguiendo el consejo del escritor Luis Rivano, Deisler creó (en Santiago) su propio sello editorial (1963-1973), y durante 10 años publicó de forma autogestionada alrededor de 50 libros de poesía y poesía visual de autores jóvenes, desconocidos y de regiones. Libros que eran confeccionados por él de manera artesanal —a un bajo costo— usando una prensa tarjetera y grabados hechos en xilografía, aunque también los hay impresos en *offset*. Una labor que, en 1967, continuó desarrollando en Antofagasta donde ejerció como profesor de gráfica en la sede regional de la Universidad de Chile. En el norte formó parte del grupo Tebaida y, desde allí, estableció una red de “experimentación visual”, por medio de la edición de libros-objetos y el intercambio por correo con otros poetas, artistas y escritores de Chile y el mundo².

Fue en el norte donde comenzó el libro sobre Aciaras, un pintor autodidacta de Copiapó cuya obra conoció a través de una amiga casada con Mario Tardito, que a su vez lo había conocido por medio del director de teatro Pedro de la Barra y del poeta Mario Bahamonde. A este último se lo presentó el escritor Salvador Reyes o quizá Andrés Sabella en la década del cincuenta, cuando los del norte se encontraban en Santiago, en los círculos bohemios que también eran frecuenta-

2 En palabras de Paulina Varas: “Los libros de Mimbres forman un entremado de colaboraciones y articulaciones colectivas, un mapa de la experimentación visual que el artista fue conformando en los años en que se editaron libros de diversos poetas, artistas y escritores. Mimbres es un manifiesto sobre la autogestión en tanto editorialidad apropiada por el sujeto al margen de un sistema editorial excluyente”, en: *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho libros editores, 2014, 68.

dos por Victor Carvacho y Ludwig Zeller, entre otros amigos de las letras, el arte y el vino tinto. Sin ir más lejos, Carvacho había sido jurado en el primer Salón de Aficionados de 1953 que premió a Aciares con el primer lugar y Zeller fue quien se encargó, en 1963, de organizar su primera exposición individual en la Sala del Ministerio de Educación, donde el escritor Nicomedes Guzmán pasaba el día —fascinado, como tantos otros escritores y poetas—mirando sus pinturas, mientras esperaba que abrieran el bar. Y sería, precisamente, ese aspecto poético de las imágenes de Aciares el que interesó a Deisler como una manera popular y pictórica de “poesía visual”.



De izquierda a derecha: Desconocido, Julio Aciares, Ludwig Zeller, Nicomedes Guzmán, Señora de Ludwig, Vicente Aciares (hermano de Julio) y desconocido. Santiago, 1963. Archivo Guillermo Deisler.

En efecto, el último libro que Deisler alcanzó a publicar, en junio de 1973, fue *Instantes. Apuntes del norte* de Mario Tardito que, entre 1962 y 1968, había sido escenógrafo del teatro de la Universidad de Chile en Antofagasta. Un libro de 60 páginas, compuesto por una serie de dibujos —croquis y apuntes del desierto, paisajes de Mejillones, Toconao, Copiapó y Vallenar— impresos en *offset* con tinta negra sobre papel blanco, papel *kraft* (de estraza), papel boleta color rosado, en un formato cuadrado. Me detengo en este libro porque quizá —o quizá no— el de Aciares podría haber sido similar, concebido como parte de una serie de publicaciones (financiadas por la sede de Antofagasta de la Universidad de Chile)

sobre arte desde el norte o sobre la obra de artistas nortinos³. Entonces, lo que me gustaría hacer —aquí y ahora— es abrir la carpeta, compartir con ustedes su contenido, para descubrir la obra de Julio Aciares a través del proyecto editorial de Guillermo Deisler.

El libro llevaría por título, en palabras de Deisler, *Entre la copa y la manzana* “por ser dos símbolos que el pintor maneja y que resumen las alternativas en la que se debate su vida, entre el bien y el mal. El mal representado por la copa, su inclinación por el vino y la manzana, las obras buenas, lo que de positivo pudo entregar su vida”. Con esta descripción Deisler hace referencia a un autorretrato, donde el pintor se representa entre medio de dos figuras: a la izquierda la muerte, que le ofrece una copa de vino, y a la derecha una mujer que le muestra una manzana; dos elementos (el vino y las mujeres) que lo atormentaron toda su vida. Y más al fondo hay un león que representa la voluntad y la fuerza de Aciares por resistir a la tentación, así como el signo zodiacal del pintor. Pero Deisler prefiere ver en la manzana el fruto de su trabajo, su labor como pintor, en relación con sus otros oficios de verdulero y campesino de quien fuera —a su vez— pirquinero, carpintero, vendedor ambulante de telas, bolsas o jabones, almacenero y oficial administrativo del Estado, así como también fue un esotérico espontáneo, después de profesar el evangelio por un tiempo.

En el plan de trabajo que elaboró Deisler, se establece que el libro tendría tres partes: una biografía, un análisis de su obra que considere el contexto en el que se inscribe y material visual “compuesto de una secuencia cronológica de la obra”.

La biografía sería “en base a datos entregados fundamentalmente por el artista”, a través de un cuestionario, una entrevista y complementados con otras fuentes. Como se puede leer en la abundante correspondencia que sostuvieron ambos artistas —un intercambio epistolar que va desde el 28 de junio de 1972 al 2 de febrero de 1973— Deisler buscaba “entrar en un diálogo”, en “una conversación” por carta y contar con la cooperación de Aciares para responder una serie de preguntas sobre su vida y su obra. A lo que Aciares responde encantado y muy agradecido por el interés que demuestra y “el hermoso proyecto” que se propone. Sobre su solicitud, señala que está trabajando en un relato biográfico como le pide,

3 Sobre la producción de Deisler durante sus años en Antofagasta, Claudio Galeno apunta que: “Su traslado al modernizado norte chileno en 1967 abrió un nuevo espacio de prácticas experimentales, en su mayoría de carácter colaborativo, que potenciaron y conectaron su práctica con una escena regional y con diversos agentes internacionales. Acogido por un ambiente universitario de literatos y artistas, estableció profundos vínculos y cooperaciones. Al mismo tiempo, el respaldo cultural de las instituciones universitarias permitió la conformación de un espacio reflexivo y de experimentación, estrechando redes sin fronteras”, en: Claudio Galeno, “Deisler, liberando onomatopeyas. Antofagasta, 1967-1973”, *Ensayo sobre artes visuales*, vol. IV, Santiago: Lom, 2015, x.

pero le ruega que lo disculpe y tenga la bondad de esperar el próximo correo con los datos porque “está saliendo un poco largo” y aprovecha el entusiasmo de la misiva para proponerle hacer un viaje y así entregárselos en persona.



Julio Aciars fotografiado por Deisler, probablemente en 1972 cuando se reunieron en Antofagasta. Archivo Guillermo Deisler.

Pocos días después, Aciars envía un telegrama avisando que llegará el sábado 2 de septiembre a Antofagasta. Deisler lo estará esperando con un cuestionario en la mano y nuevas preguntas. De ese primer encuentro se conservan dos fotografías que —supongo— Deisler tomó de Aciars, y el manuscrito mecanografiado de 7 páginas tamaño oficio con la historia de su vida y de su vocación como artista, escrita por el pintor con lujo de detalles. A las preguntas de Deisler sobre: “¿... el comienzo de su inclinación a la pintura, cómo llegó a ella?” o si “¿alguién le enseñó la técnica e influyó en usted...?”, Aciars responde remontándose a su infancia y dando cuenta de su formación autodidacta como pintor:

Yo creo que siempre soñé con la pintura y con ser pintor, ya que desde niño me gustaba el dibujo. [...] Pero después de mi servicio militar fue cuando empecé a dibujar... en cartones de “Reports” dibujaba caras de mujeres hermosas imaginadas y otras que trataba de copiar de las fotos de jóvenes de la sociedad de Santiago que aparecían en la página de las bodas en el Mercurio. [...] A todo esto yo no había aprendido ninguna técnica manual o teoría pictórica con nadie. Mis conocimientos, como hasta ahora, sólo se reducían a mi capacidad de asimila-

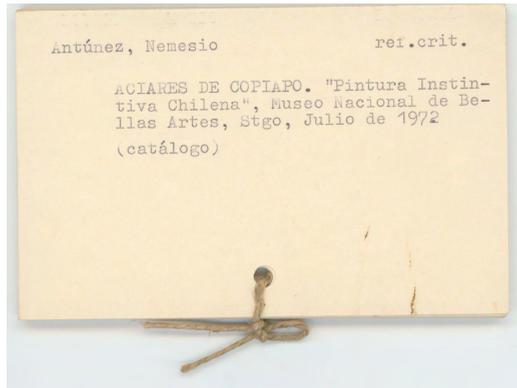
ción visual, a mi intrínseco sentido de lo bello, equilibrado o armonioso, y a mi propia experiencia de meter las manos en la pintura, el agua ras (cuyo olor me fascina) y a preparar telas mentalmente. Leía revistas de arte, eso sí, y visitaba exposiciones, y una que otra vez iba, no a aprender a pintar, sino a charlar y beber a un verdadero taller de pintor: el de Juan Ibáñez Cuevas, gran amigo también de Andrés Sabella.

Y a la pregunta de “¿por qué pinta, qué satisfacciones encuentra en la pintura?”, Aciares responde que pinta: “... porque siente sinceramente ese afán, así como otros sienten el afán de expresar el verbo por la poesía, o la música, o sencillamente el gusto por hacer un mueble bien hecho, o un edificio, o cultivar un hermoso jardín o guiar un pueblo: es la misma fuerza que todo lo mueve.”⁴

El análisis de la obra y la consideración del contexto (histórico y cultural) sería realizado en base a documentos con el testimonio de especialistas y comentarios de terceros sobre su trabajo. Para desarrollar esta parte del libro, Deisler utilizó dos estrategias: la primera fue la elaboración de un cuestionario tipo con preguntas sobre Aciares, y las impresiones provocadas por sus pinturas que envió por correo a una serie de personalidades, entre ellas: Victor Carvacho, Ximena y Mario Tardito, Mario Bahamonde, Pedro de la Barra, Ernesto Murillo, además de otros como Antonio Romera y Nemesio Antúnez.

Se conservan las repuestas de Mario Tardito y de Victor Carvacho. Este último, en su carta, entrega una definición formal de la pintura primitiva o naif en cuatro acepciones y en cuatro momentos de la historia: el arte de los pueblos que no pertenecen a las grandes civilizaciones, con un estadio cultural rudimentario (polinesicos, africanos o esquimales), la pintura del pre-renacimiento “en los cuales la perfecta representación de la realidad aún no está lograda”, la de los pintores aficionados con rasgos infantiles o adolescentes, y como una tendencia definida dentro del arte moderno por su simplicidad técnica y claridad de la visión. Y termina su respuesta escribiendo que: “En los pintores de esta última tendencia hay rasgos combinados, en variable proporción, de los tres primeros grupos, y a ella pertenece Julio Aciares”.

4 Julio Aciares, “Biografía de Julio Aciares Nuñez (Pintor)”, manuscrito, 1972.



Sistema de fichaje bibliográfico. Archivo Guillermo Deisler.

La segunda estrategia fue la recopilación de datos en publicaciones impresas, principalmente artículos de prensa y textos de catálogos. Deisler hizo con ellos una selección, un acopio de referencias ordenadas alfabéticamente en fichas bibliográficas: pequeñas tarjetas de cartulina, que guardó atadas con una pita de cáñamo. Los textos seleccionados van desde 1963 a 1973, y están firmados por diversas figuras que ejercieron la crítica o la escritura sobre arte en el período: Ana Helfant, José María Palacios, Virginia Vidal, Tomás Lago, Aníbal Ortíz Pozo, entre otros. Y se concentran, especialmente, en torno a las exposiciones más importantes de Aciares que se realizaron en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA): la primera se trató de una muestra individual, en octubre de 1971, en la Sala Forestal y, la segunda, en julio de 1972, fue una exhibición colectiva en la sala Matta junto a otros pintores “instintivos” chilenos.

En estos textos hay divergencia en la forma de aproximación al trabajo plástico de Aciares y a la noción de arte popular en general, pero casi todos ellos coinciden en pensar su figura como la de un “pintor-poeta”, haciendo aparecer a Julio Aciares “como un viejo cantor a lo humano y a lo divino”, con una pintura llena de símbolos y relatos de trasfondo religioso, en creencias de arraigo popular, con seres fantásticos o monstruosos que provienen de mitos o de recuerdos de infancia, imágenes que saca tanto de su memoria como de su imaginación, con temáticas oníricas y eróticas entremezcladas.

Mientras para algunos críticos sus pinturas eran fantásticas y delirantes, para otros, esa condición permitía articular la dualidad de universos en los dos grandes temas que Aciares abordó en su obra. Así lo propone Nemesio Antúñez en el

catálogo de la exposición de *Pintura instintiva chilena*, un texto que, por cierto, es parte de la selección de documentos de Deisler. Antúnez escribió: “Dos son sus temas: primero, el del otro mundo, su madre en el cielo, Aciares arrojado al infierno, Adán y Eva y la manzana, el juicio final, Narciso mitológico, la muerte, el bien y el mal. El segundo tema es su vida real, recuerdos de infancia, idealizados, vistas del Copiapó infantil, la plaza, su primer amor, retratos de sus padres, de amigas y amigos con sus familias, con ojos que no miran, sino que traspasan al espectador.”⁵

Sin embargo, para Aciares lo fantástico no estaba separado de su vida real. Así lo recuerdan sus amigos y algunos de los poetas que escribieron sobre él, quienes —precisamente— admiraban la condición poética o maravillosa de sus imágenes. Carvacho escribió que: “Si Aciares viviera aún, no nos extrañaría que nos dijera: ‘en Huerfanos con Estado tuve un encontrón con Adán y Eva; estaban muy bien conservados, pese al tiempo transcurrido’”.⁶

Sobre el carácter fabuloso y narrativo de su obra, sabemos que Aciares solía contar historias a partir de sus pinturas, esa era su forma de explicarlas; la oralidad. De ahí que Deisler se haya propuesto, explícitamente, “sacar de los comentarios de Aciares sus signos, su visión y sus ideas, para configurar con ellas el cordón umbilical de los motivos y razones de su obra.” Entre los artículos que guardó hay uno escrito por Virginia Vidal, en 1972, que transcribe los comentarios de Aciares sobre algunas de sus pinturas que se exhibían, por entonces, en el MNBA. Ante el cuadro *La marquesa y el labriego*, el pintor dijo: “Este cuadro se parece a una canción-protesta. El labriego le reprocha a la marquesa la miseria que hay alrededor; lavanderas, segadoras, limosneras, un viejo mendigo, una lisiada, encuentran cerradas las puertas de la casa señorial”. Frente a otro, titulado *Amor de infancia*, señala que es un recuerdo, porque todos sus cuadros “son recuerdos, leyendas o cosas imaginadas”. Y cuenta la historia cuando “era niño y estaba enamorado de la hija del comisario de policía. El comisario en el pueblo era como el Presidente de la República, y la hija, como una princesa. Aquí, ella espera al padre que la llevará a la escuela. Él se está despidiendo de su esposa. Yo pasaba por allí todos los días. No hacía más que mirarla. En la esquina, mi madre entristecida por el hijo que sufre enamorado de una gran dama... hasta lloré cuando trasladaron al carabinero...” La imagen de su madre es también un motivo recurrente. En *El velorio de mi madre*, el pintor se incluyó de espaldas en la esquina inferior derecha, es el

5 Nemesio Antúnez, “Aciares de Copiapó”, en: *Pintura instintiva chilena* (cat. exp.). Santiago: MNBA, 1972, 8.

6 Víctor Carvacho, “Julio Aciares, pintor ingenuo”, *El Mercurio*, Santiago, 16 de agosto de 1981, s/n.

único personaje del cuadro “que ve su espíritu” flotar en el aire. Su madre vuelve a aparecer en el retrato que hace de sus padres, en esta pintura, nos dice Aciares, “El padre se ve más sufrido, porque luchó mucho: fue obrero calichero en la pampa. Después se dedicó al pequeño comercio de frutas y verduras en Copiapó. Mi madre era una morenita muy bonita, del interior de Vicuña. La paloma cuculí que hay entre ambos es símbolo del amor. Al fondo, el valle de Copiapó: cerros sin vegetación, arenas de oro...”⁷



Fotografía de la pintura *El velorio de mi madre*. Archivo Guillermo Deisler

Estas cuatro pinturas que mencioné son algunos de los cuadros que Deisler logró registrar. Obras que conformarían el material visual del libro, producto de una exhaustiva búsqueda y catastro de la obra de Aciares, a partir de un listado preliminar que le entregó el pintor con las obras que se encontraban en colecciones particulares. Deisler contactó en persona y por carta a varios de los coleccionistas, con la intención de fotografiar los cuadros. Entre ellos figuran el senador Carlos Altamirano, el pintor José Venturelli, la doctora Lola Hoffmann, la periodista Sofía Sagayo —amiga y mecenas de Aciares—, además de los escritores Mario Bahamonde, Pedro de la Barra, el poeta Dámaso Ogaz, el artista Ludwig Zeller y Alicia Madrid, sobrina del pintor Julio Fossa Calderon, con quien se casó, en 1972, a los 51 años.

De un total estimado de 41 cuadros, Deisler consiguió fotografiar 8. Y aunque su intención era que fuesen fotografías a color (aspecto que el autor destacó como un punto importante), solo 4 lo son. Además de las que mencioné —*Retrato de*

7

Virginia Vidal, “Poesía en pintura instintiva”, *El Siglo*, Santiago, 5 de agosto de 1972, 11.

mis padres, actualmente en la colección del MNBA; *Amor de mi niñez*, propiedad de la familia de Nemesio Antúnez y *El velorio de mi madre*, en poder del abogado Carlos Larenas Wobbe— hay imágenes de *La señora de la rosa*, que es otro retrato de su madre; *la Quinta de doña Margarita*, *el Convento de los Dominicos*, *un Retrato familiar* y, por último, una diapositiva de *El hijo prodigo* que, junto con la pintura titulada *La marquesa y el labriego*, son parte, desde 1972, de la colección de Guillermo Deisler y su mujer, Laura Coll.⁸

En una carta del 2 de febrero de 1973 Aciares le pregunta a Deisler “cómo va el libro”. Sin embargo, esa pregunta quedó sin respuesta, esta carta es la última que se conserva en la carpeta, con ella se corta la comunicación y el diálogo entre ambos. Solo sabemos que la impresión del libro estaba programada para fines de 1973, pero la situación política del país empeoró rápidamente y antes de poder hacerlo vino el golpe de estado; la desarticulación de las Universidades y sus programas de extensión, la prisión de Guillermo Deisler y su expulsión junto a otros profesores y con ello el abrupto cierre de un proyecto cultural, de un momento de la historia, que valoró como nunca antes el arte popular. El golpe también terminó con una relación de amistad que surgió a partir de un libro. Un libro que cruzó los destinos de ambos artistas en un proyecto común que era, a su vez, una forma de pensar el arte. Una relación que se inició por el genuino interés de Deisler por Aciares, en un momento donde el pintor ya gozaba de cierto reconocimiento público por su obra. En este sentido, la relación de Deisler con el arte popular no corresponde a un interés académico ni posee rasgos de paternalismo, por el contrario, Deisler ve en Aciares a un contemporáneo. Esto permitió establecer aspectos comunes entre ambos artistas, al compartir una misma posición política y desarrollar su trabajo en regiones. También se podría analogar la autoedición de Deisler con el carácter autodidacta de Aciares, lo que provocó en ambos el quiebre de una jerarquía en el arte y la posibilidad de comprender —contemporáneamente— a las manifestaciones populares.

Después de septiembre de 1973, Julio Aciares siguió pintando, pero cada vez menos. En dictadura se hicieron algunas exposiciones con su obra y en 1980 fue encontrado muerto, después de estar tres días desaparecido. Guillermo Deisler se exilió en Europa, junto a su familia, donde continuó realizando obras, proyectos

8 Hoy ese catastro debe ser revisado y ampliado a la luz de las obras que eran parte de la colección del escritor Salvador Reyes y que su viuda traspasó a la DIBAM, luego de que fracasará el proyecto de armar un “Museo del mar” en el Castillo Wulff de Viña del Mar. Obras que —desde el 2016— se encuentran en la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares o en el Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional. Otras obras de Aciares son posibles de encontrar en la colección del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile.

y exposiciones en torno a la poesía visual, el arte correo y la creación de libros experimentales, pero murió tempranamente en la ciudad de Halle a los 55 años.

Dieciocho años más tarde, Laura Coll decidió regresar a Chile y con la ayuda de varias personas —en un esfuerzo notable— lograron “reactivar el archivo que él mismo fue construyendo en vida”.⁹ Quizá, después del golpe y desde el exilio, no tenía sentido retomar el proyecto de publicar el libro sobre Aciares, pero este era lo suficientemente importante como para guardarlo en una carpeta como parte de su archivo.

El libro que Deisler preparaba sobre Aciares habría sido la primera y única monografía del pintor, y una de las pocas sobre pintores populares o intuitivos. Porque —a excepción de un estudio que Silvia Ríos publicó en la *Revista Atenea*¹⁰ en 1987— no hay hasta el día de hoy ningún otro estudio sobre Aciares y su obra.

9 Mariana Deisler, “Presentación”, *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho libros editores, 2014, 11.

10 Ver: Silvia Ríos, “Julio Aciares, artista mágico”, *Revista Atenea*, n° 456, 1987-1988, 63-82.

**HISTORIA DEL ARTE Y RELATOS DE MASAS:
(DES)ENCUENTROS ENTRE EL ARTE PICTÓRICO Y EL MEME**

ADRIÁN ALVARADO BOSCÁN

La historia del arte —en tanto disciplina— ha establecido a lo largo del tiempo los modos de ver y comprender sus objetos de estudio, cuyo emplazamiento en un espacio físico determinado se considera condición necesaria para una apropiada apreciación de las obras artísticas. Los museos, aquellos templos que han implantado un severo ritual en torno al objeto, se constituyen así en los contextos propicios para la conservación y transmisión de unos valores que se creen inherentes a las obras de arte. En las última décadas, sin embargo, múltiples debates se han suscitado con respecto a los espacios alternativos para la aprehensión de los objetos estéticos. Desde los sitios web de galerías virtuales hasta las redes sociales, los artistas y comisarios han logrado generar programas expositivos que permiten ampliar las plataformas de exhibición más allá de las instituciones consagradas.

No obstante, dichas plataformas alternativas de creación y circulación de objetos artísticos usualmente se plantean en función de premisas relativas al arte contemporáneo. Por consiguiente, ¿qué sucede cuando un objeto de arte, llamémoslo con aquel término tan escurridizo de “clásico”, circula a través de medios quizás nunca imaginados por sus creadores? Las redes sociales, como Instagram o Facebook, son en la actualidad parte de las estrategias de *marketing* institucional en los principales museos del mundo. The National Gallery, The Metropolitan Museum of Art, e incluso el Louvre, cumplen hoy un rol fundamental en la propagación de obras artísticas mediante estos medios masivos.

Con toda razón, los defensores de este nuevo panorama podrían enfatizar en la democratización y accesibilidad de las obras de arte para públicos cada vez más extensos. Sin embargo, no nos resulta desconocida la oleada de críticas que, durante el siglo XX, desató la reproducción de obras de arte en escenarios ajenos a sus medios tradicionales. En efecto, entre la retahíla de advertencias que recalcan los aspectos nocivos de la sociedad de masas, y de su consecuente industria cultural, resultan elocuentes las denuncias de Dwight Macdonald sobre la circulación de obras de arte —pertenecientes a la esfera de la denominada Cultura Superior— en los medios propios de la cultura de masas: revistas y semanarios norteamericanos.

Este devenir de la obra de arte como un agregado más del conjunto de artículos y fotografías que buscan abarcar desde los debates políticos hasta las quimeras de la farándula, parecería según Macdonald a “orientarse en una única dirección: la de degradar las cosas serias y no la de elevar las frívolas” (Macdonald, 1974, p. 69). Esta inserción del arte a la esfera del consumo, tan vigente en nuestros días, no solo se orienta a reflexionarla desde los medios de comunicación de masas tradicionales: la prensa, el cine o la televisión, sino a partir de los medios inscritos en el ámbito digital. En este sentido cabría preguntarse cómo se configura este amasijo de información en los espacios virtuales de internet. Cada día somos testigos —y por qué no también partícipes— de la sobreabundancia de estímulos visuales en el *timeline* de las principales redes sociales. Desde las imágenes —como las fotografías, GIF y memes— hasta los textos breves —como los *tuits* y *hashtags*— la historia del arte ha tenido que sumergirse en los nuevos lenguajes de la red.

Más allá de una supuesta degradación del arte en su condición de imagen reproducible, la digitalización de las obras artísticas constituye un cambio de paradigma en su hecho interpretable. Si bien los museos e instituciones culturales, a través de sus cuentas corporativas en las redes sociales, buscan difundir los objetos estéticos con su respectiva información técnica e histórica, somos partícipes de una cada vez mayor circulación de obras —usualmente pictóricas— en un limbo de información traducible en codificaciones informáticas. Ya no solo se trata de la mera reproducción digital de obras artísticas pertenecientes a otros medios, sino del uso de aquellas como material para la producción —mediante programas de edición fotográfica— de otras imágenes, siempre cambiantes en su configuración semántica.

Esta perenne reelaboración de imágenes, en la que un documento dado —en nuestro caso específico, la obra de arte digitalizada— comienza a ser objeto de múltiples apropiaciones, que dan lugar a su vez a otras imitaciones, nos impele a reflexionar sobre las consecuencias en el dominio de nuestra disciplina. La obra

de arte, transformada en archivo digital y reconfigurada hasta la saciedad, se convierte, entonces, en parte de un fenómeno típico de nuestra navegación habitual por internet, en el que su fin último consiste en conquistar la meta de todo internauta actual: la viralización¹.

Ante el “aquí y ahora” de la obra de arte única, exhibida en la sala de un museo bajo un guion curatorial que busca incentivar un encuentro contemplativo con el espectador, la era digital ha modificado las formas de percepción de las obras de arte. Ya Walter Benjamin, en la década del 30, advertía como señal de la inminente crisis de la pintura la recepción simultánea de los cuadros por un público numeroso. Este hecho, provocado por las dramáticas interacciones entre la obra de arte y la masa, viene hoy a interrogarnos por los modos en que el cuadro —como dispositivo histórico— se nos presenta a través de los medios digitales.

Con todo, la contemplación simultánea de los cuadros no se constituye en la única novedad de una era marcada por las relaciones entre la sociedad de masas y la historia del arte. Las formas mismas de percepción y comprensión de las obras artísticas se han visto trastornadas, no solo por el paso del valor cultural al valor exhibicionista al que apuntaba Benjamin, sino al surgimiento de nuevos valores en las relaciones entre el espectador y la obra. En consecuencia, la digitalización de las obras pictóricas ha generado un nuevo paradigma —aparentemente contradictorio— en el que la interacción entre el espectador y el arte ha devenido en un desplazamiento de la noción de “distancia”: el abismo que nos separa de la obra “original” se ve contrarrestado por los modos de interacción digital en los que se desarrolla una manipulación inmersiva por parte del usuario.

Por lo tanto, frente a la distancia requerida para la conservación de los cuadros en las instituciones museísticas, los medios digitales han logrado lo antes inimaginable: palpar la obra de arte. Desde la capacidad de visualizar los mínimos detalles mediante el *zoom* que ejercemos sobre nuestras pantallas táctiles, hasta las posibilidades de manipulación sobre el aspecto esencial de una imagen, la virtualidad ha terminado por socavar el sentido “sacro” de la tradición artística. En este sentido, y como contrapartida a la idea benjaminiana de la “decadencia” del aura, W. J. T. Mitchell asevera que la copia ya no puede ser considerada como una versión inferior con respecto a su original, puesto que con las fotografías de las obras de arte “se pueden borrar digitalmente los efectos del envejecimiento en una pintura al óleo y la obra se puede restaurar en una reproducción hasta su prístina originalidad” (Mitchell, 2017, p. 397).

¹ Para mayor detalle sobre la imagen digital y sus implicaciones en la red, véase: Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Ediciones Akal.

El uso de programas profesionales como Adobe Photoshop no es ajeno entonces a los departamentos de comunicación y diseño de los principales museos del mundo. No obstante, el empleo de este tipo de servidores no solo se presta para la optimización digital de una obra de arte, sino para su usabilidad² con otros fines. Con todo, en nuestro mundo de creciente accesibilidad, ya no precisamos de dichos programas profesionales de edición fotográfica para intervenir sobre el material visual que la red pone a nuestra disposición. Desde páginas web especializadas hasta aplicaciones instaladas en nuestros teléfonos móviles, contamos con un sinnúmero de recursos para transformar cualquier imagen en formatos compatibles con la necesidad de inmediatez inherente a nuestra época.

En este contexto, entre el torbellino de material visual que circula a través de las redes sociales, uno de los fenómenos más consecuentes ha sido la creación y difusión de memes. Este tipo de documentos masivos, editados y compartidos por los propios usuarios, tiene como principio la transmisión viral de opiniones —muchas veces cargadas de humor o ironía— sobre un tema determinado. Desde las fotografías de personajes de la política o la farándula, hasta las mixturas de elementos provenientes de distintos orígenes, los memes han multiplicado las posibilidades de percepción e interpretación de una misma imagen.

Por consiguiente, si tomamos en consideración que las obras artísticas digitalizadas no están exentas de conformar el abanico de recursos para la creación de estas imágenes, las estrategias de apropiación y resignificación del arte se han instituido como una de las prácticas meméticas más comunes en la red. En consecuencia, frente al éxito de una fórmula que incorpora al arte en los escenarios propios de la cultura de masas, ¿cómo las recientes relecturas que se efectúan sobre las obras pictóricas, al representarlas como memes mediante las redes sociales, inciden en el hacer de nuestra disciplina?

En primera instancia, una característica fundamental que define a este tipo de documentos visuales se deriva de una forzosa correspondencia entre nuestro contexto y la imagen. Por ende, la identificación de personajes en situaciones aparentemente cotidianas, bajo cualidades expresivas que se asemejan a nuestra vida diaria, se considera un aspecto fundamental para la consolidación de estos discursos. De este modo, la aproximación a toda obra de arte se basa únicamente en la simple apreciación de los gestos y poses de los personajes representados. Estas significaciones primarias, basadas en nuestra experiencia práctica, se constituyen

2 Entre las propuestas artísticas que hacen uso de estos programas de edición fotográfica se encuentran las transposiciones de figuras de la pintura clásica en contextos contemporáneos del artista Alexey Kondakov.

así en el estadio único para la comprensión de estas representaciones. Por lo tanto, desde una perspectiva panofskiana, podríamos inferir que la percepción de las obras de arte transformadas en memes se limita a una elemental interpretación pre-iconográfica.

Con todo, el método iconográfico de Panofsky resulta poco convincente si queremos profundizar en las complejas estructuras discursivas que soportan estas imágenes. Los desplazamientos de sentido involucrados en la creación y difusión de memes no solo se derivan de los textos que se superponen —virtual y explícitamente— a la obra, sino de las posibilidades que la reproducción y edición digital traen consigo. Desde detalles de las pinturas que se aíslan del conjunto, hasta retoques mediante los cuales se agregan o suprimen objetos a la composición, la obra de arte se ve tangencialmente transgredida en su significación inicial. Por dicha razón, esta tendencia a conjugar un cuadro de épocas pretéritas con elementos que registran nuestra vida cotidiana, convoca a un entretejido de múltiples y efímeras resignificaciones.

De esta manera, la significación de una obra de arte puede variar según tantos memes se hayan creado y difundido de la misma. A modo de ejemplo, el lienzo del artista danés Carl Bloch, titulado *En una hostería romana*, ha sido objeto de múltiples tergiversaciones. El centro de la composición, conformado por un grupo de tres personas que miran hacia el espectador, se ha establecido en el núcleo ideal para la propagación de una pluralidad de memes. El más relevante de ellos, que se basa en la tematización de la mirada de los personajes, está conformado por la siguiente leyenda: “Ese sentimiento cuando quieres tener una cena tranquila y el maldito renacentista de la mesa de al lado comienza a pintarte”. El autor de la obra, que desarrolló su trabajo a mediados del siglo XIX, no es en realidad un artista del Renacimiento. Sin duda, estamos ante una evidente contradicción entre el texto y la clasificación histórica del cuadro.

Ese sentimiento cuando quieres tener una cena tranquila y el maldito renacentista de la mesa de al lado comienza a pintarte



Bloch, C. (1866). **En una hostería romana.** [Figura].

Recuperado de: https://www.cuantocabron.com/meme_otros/un-momento-muy-incomodo

Este tipo de incongruencias, lejos de considerarse como errores insignificantes en la comprensión de las épocas o estilos esbozados por la historia del arte, implican un cambio paradigmático en la interpretación de dichas imágenes. No obstante, pese a la arbitrariedad de estas resemantizaciones, el meme se constituye en un reflejo de las potenciales lecturas que toda obra de arte suscita al margen de los discursos institucionales. En contraposición a las tendencias historiográficas que suponen una coincidencia diacrónica en la comprensión de una obra artística, las formas de interpretación de una imagen se hallan profundamente inscritas en la tradición que las comprende. Por esta razón, tal como señala Hans Belting, “todas las imágenes convocan continuamente a imágenes nuevas y distintas, dado que las imágenes solo pueden ser respuestas ligadas con la época, y ya no podrán satisfacer los interrogantes de la siguiente generación” (Belting, 2012, p. 69).

En este sentido, el montaje de tiempos y discursos heterogéneos que se configura en cada uno de estos documentos visuales no es más que un síntoma de las nuevas demandas dirigidas a nuestra disciplina. La noción de una historia del arte basada únicamente en el significado intrínseco de la obra artística, sin considerar los fenómenos perceptivos ligados al campo medial, está lejos de abarcar las cre-

cientes interacciones entre el arte y los espejismos de los *mass-media*. Es así que, frente a las tendencias de una historiografía del arte tradicional que concibe al objeto estético como parte de una historia evolutiva y lineal, la reciente emergencia de estos imaginarios colectivos nos exige formular tramas conceptuales capaces de visibilizar los anacronismos inherentes a toda historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca.

Macdonald, D. (1974). “Masscult y midcult”. En: D. Bell, D. Macdonald, E. Shils, M. Horkheimer, T. Adorno, P. Lazarsfeld y R. Merton (eds.), *Industria cultural y sociedad de masas* (pp. 59-140). Caracas: Monte Ávila Editores.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Ediciones Akal.

**ARTE CHILENO Y TELEVISIÓN:
DE LA DIFUSIÓN A LO REFLEXIVO: 1971-1990**

MARIAIRIS FLORES

Históricamente, han sido numerosas las ocasiones en las que historiadores del arte, críticos, investigadores, artistas o curadores han recurrido al lenguaje audiovisual como medio para pensar, narrar y difundir el arte. No obstante, este trabajo con lo audiovisual en función de las artes visuales no ha sido lo suficientemente recogido o analizado, a pesar de que cuenta con una larga data. Esto puede deberse a dos razones. Primero, por las características de lo audiovisual, que posee su propia historia y teoría, la que se encuentra en discusión constante y donde la categorización de las piezas se vuelve compleja. Segundo, porque desde el campo de la historia del arte siempre ha primado la escritura como medio para construir los relatos historiográficos: son los libros los que contienen la historia.

Adentrarse en la relación entre lo audiovisual y el arte abre un terreno difuso, puesto que las posibilidades son múltiples, en la medida en que cada producción porta particularidades que generan diferencias. Podemos encontrar producciones dedicadas al arte (*film sur l'art*) o películas de arte (*film d'art*), distinción que propuso André Bazin, crítico y teórico cinematográfico, en la primera mitad del S. XX. Así también, podemos hallar documentales dedicados al arte hechos únicamente por realizadores, versus los trabajados por historiadores del arte en alianza con estos; en este terreno encontramos también producciones cuyo destino es la televisión, y con ello la circulación masiva, y otras que buscan difundirse en los

circuitos cinematográficos, todas estas especificidades influyen en la producción y su definición. El lenguaje audiovisual es una herramienta para la experimentación a partir de la técnica, que permite articular un relato historiográfico desde diferentes encuadres y voces, construyendo no solo un modelo de comprensión, sino que también un modo de mirar. El historiador Peter Burke señalaba en 1993:

Las escenas retrospectivas, los montajes paralelos y la alternancia de escena y relato son técnicas cinematográficas (o, en realidad, literarias) que pueden emplearse de manera superficial más para deslumbrar que para iluminar, pero también podrían ayudar a los historiadores en su difícil tarea de revelar las relaciones entre acontecimientos y estructuras y presentar puntos de vista múltiples (Burke, 305).

Esta cita, que evalúa certeramente las herramientas que el cine puede dar a la historia, podría resultar extemporánea si pensamos que desde la historia del arte se comenzó a hacer uso de los medios audiovisuales, desde mediados del siglo XX, acción motivada por las posibilidades reflexivas que el audiovisual entrega.

Un primer hito en torno al tema se establece en el año 1948, cuando el crítico e historiador del arte italiano, Carlo Ludovico Ragghianti, acuñó el término de *critofilm* para definir las películas que se producían con el objetivo de analizar críticamente las obras de arte. Sobre las intenciones de su trabajo declaró lo siguiente:

Como estudioso del arte y también del cine, desde hace mucho tiempo estoy convencido de la oportunidad, por no decir necesidad, de que el estudioso del arte se familiarice con esta experiencia y profundice en ella, no por un deseo *snob* o por ostentación de novedad, sino para poder aumentar y precisar, con el uso activo y consciente de este lenguaje igual en sustancia al “figurativo”, las propias posibilidades de análisis de las obras de arte. Por mi parte, no dudo en reconocer que el estudio del film como expresión, como lenguaje, me ayudó notablemente a precisar los términos de la reflexión crítica. (Ragghianti en Peydró, 112).

Haciendo uso del cine como herramienta para su disciplina —a saber, la historia del arte— produjo *El Descendimiento de Rafael* (*La Deposizione di Raffaello*, 1948), dedicado a la pintura *Traslado de Cristo*, también conocida como *Deposición Borghese* (1507) de Rafael. Un año antes, Ragghianti había publicado un ensayo homónimo sobre esta obra. Su interés estaba en demostrar la unidad “orgánica” en

la composición de la pintura, para ello el uso del audiovisual fue clave, ya que le permitió explicar en detalle y de forma dinámica la estructura de esta y su proceso de creación. Su pieza audiovisual la produjo con el realizador Giuliano Betti. Este punto es importante para marcar una distinción entre los documentales realizados por profesionales de lo audiovisual y los realizados por estudiosos del arte, los que no manejan necesariamente los elementos técnicos, pero que recurren al audiovisual como medio, ya que les permite analizar las obras de arte de maneras más dinámicas, gráficas e ilustrativas. Los resultados de la alianza entre arte y audiovisual son diversos, rastreables en diferentes lugares del mundo y en distintas épocas. Dentro de esta pluralidad el siguiente texto se adentra en la televisión, puesto que esta cumplió un rol fundamental en la producción de audiovisuales dedicados al arte en nuestro país.

Siguiendo lo planteado por la historiadora del arte Leticia Lladó Ferrer en su investigación *El documental sobre arte* (2016), en los documentales televisivos sobre arte lo que prima es una función educativa, que prioriza el contenido sobre las posibilidades técnicas. Lo anterior responde a una intención por difundir la historia del arte, no como una disciplina en disputa, sino que como un relato resuelto, un relato canónico que instala al documental como una fuente objetiva, neutra e impersonal, que pone en circulación un saber establecido. Dentro de esta relación entre arte y televisión aparece un nuevo factor: los programas conducidos por historiadores o teóricos del arte, los que entregan un sello singular en la medida en que sus propuestas disciplinares adquieren una nueva dimensión en la pantalla. En Europa, programas como *Civilisation* (1969) del historiador del arte Kenneth Clark o *Ways of seeing* (1972) del teórico del arte John Berger, mostraron la historia del arte y analizaron las obras desde perspectivas diferentes, pero fomentaron una nueva relación del espectador con la disciplina y su relato, marcando hitos. La relación entre ambos programas es fundamental, puesto que *Ways of seeing* surge como una respuesta al modelo academicista de Clark, quien se presentaba en tanto que autoridad y conocedor de la cultura civilizatoria Europea. Berger, por su parte, se dedicó a explicar el rol que tenía el lenguaje audiovisual en las maneras de comprender el arte, borrando cualquier idea de neutralidad en las propuestas. Frente al imaginario canónico y tradicional que construyó Clark, echando mano al arte, Berger dio forma a cuatro programas que buscaron instalar una perspectiva crítica respecto de los tipos de representación del arte y las posibilidades que le ofrecía un programa de televisión.

EL CASO DE MARTA TRABA: TRES DÉCADAS DE ARTE Y TELEVISIÓN

En Latinoamérica el arte tuvo presencia en la televisión tempranamente, un primer antecedente se encuentra en Colombia con la crítica de arte Marta Traba. La televisión colombiana inició su funcionamiento en junio del año 1954, a través de un único canal. Su objetivo, de acuerdo al Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional, era llegar a todas las regiones del país y su misión era educativa y cultural. Considerando lo anterior, no es extraño que a finales de ese mismo año Traba contara con un espacio cultural dedicado a hablar de sus viajes por Europa y que, al poco tiempo, comenzara con su primer programa sobre arte, llamado *El museo imaginario*, título tomado del ensayo homónimo de André Malraux del año 1947. En total, condujo seis programas dedicados al arte a lo largo de tres décadas. Al ya mencionado se suman: *Una visita a los museos* y *El ABC del arte*, dedicado a entrevistar artistas colombianos, ambos de 1955. A estos siguió *Curso de historia del arte* (1957), el que en treinta y nueve capítulos recorrió la historia del arte universal, desde la pintura rupestre hasta las vanguardias europeas de principios del XX. Una de las cuestiones más interesantes de este programa fue que las personas a lo largo de todo Colombia podían inscribirse como televidentes y con ello recibían copias de los libretos en sus casas, teniendo a su disposición lo enseñado. Luego condujo *Punto de vista* (1966) y, finalmente, *La historia del arte moderno contada desde Bogotá*. Bajo la dirección de Rodrigo Castaño, cineasta y productor colombiano, grabó veinte capítulos en los que abarcó desde el post-impresionismo, pasando por el arte pop y conceptual, hasta la producción contemporánea de arte latinoamericano. Esta fue una de las propuestas e innovaciones más interesantes, ya que relacionó la producción europea y norteamericana con el arte local, incluyendo las propuestas teóricas de autores latinoamericanos. Capítulos como “Con las manos” o “La geometría de lo sensible” (término del crítico brasileño Roberto Pontual), fueron algunos de los más representativos del arte producido en América Latina. Las mejoras técnicas, producto del paso de los años y la dirección a cargo de un profesional como Castaño, evidenciaron una diferencia con relación a sus programas anteriores. Gráficas, exteriores y el recorrido por los detalles de las obras fueron algunos de los cambios más evidentes. La televisión fue la manera en la que Traba pudo difundir la cultura en el territorio colombiano. Su función principal, más allá de producir una nueva forma de ver el arte mediante lo audiovisual, tuvo que ver con aprovechar una plataforma emergente como la televisiva, la que le permitió llevar el arte a otros lugares, a quienes no tenían acceso.

ARTE Y TELEVISIÓN EN CHILE

En el caso chileno, el surgimiento de la televisión —que se remonta a 1957— se diferenció del resto de Latinoamérica porque su instalación fue cultural y no comercial, debido al rol que tuvo la universidad, espacio que albergó el proyecto. Este perfil universitario tuvo como consecuencia que la programación estuviera marcada por los contenidos educativos. En la década de los sesenta fueron comunes las teleclases, programas que abarcaban alrededor de doce materias, incluidas las artes visuales, y cuyo fin era apoyar y reforzar la educación escolar. Podemos sostener, entonces, que el arte fue considerado desde los comienzos de la televisión, que estructuró una parrilla en función de lo educativo y cultural. Según se consigna en el libro *Historia de la TV en Chile (1958-1973)* de María de la Luz Hurtado, en el período que va desde el año 1959 al año 1962, el Canal 9 de la universidad de Chile tuvo al aire *La semana artística*, un programa dedicado al arte y conducido por Enrique Bello, profesor universitario, crítico de arte y director de la revista *Pro Arte*. En el programa, Bello mostraba la obra de pintores chilenos y recorría las exposiciones de arte que se podían visitar en la ciudad de Santiago, esto le permitía mostrar diversas obras y ofrecer análisis tanto de las pinturas, como de las exhibiciones, consolidando un perfil divulgativo (Hurtado, 47).

OJO CON EL ARTE

En el año 1971, Canal 13 comenzó a emitir, bajo la dirección de Claudio Di Girolamo, *Ojo con el arte*, programa de Nemesio Antúnez, artista y director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en aquel entonces. Con una duración de 10 minutos y transmitido en horario *prime*, este programa buscaba enseñar sobre arte y promoverlo. En palabras de Antúnez: “era una oportunidad maravillosa para explicarle a la comunidad las exposiciones del museo, para invitar a la gente a verlas”. En el año 1969, Antúnez asumió la dirección del MNBA, y en su llegada se propuso reformar el museo, para transformarlo en un espacio activo y dinámico, un espacio que estuviera al alcance de todos y todas. El programa de televisión se enmarcó en un proyecto de Antúnez que fue transversal y que buscó conectar a la mayor cantidad de personas con el arte, a través de todas las instancias que él promovía. Su incursión televisiva coincidió con el gobierno de la Unidad Popular, momento en el que las utopías parecían alcanzarse, y en el que difundir la cultura tenía gran importancia: las ideas de democratización y descentralización se habían tomado la escena, lo que se veía también en otras iniciativas, como

por ejemplo *El pueblo tiene arte con Allende* (1970). Al igual que Traba y por el momento en el que se encontraba también la televisión, Antúnez confiaba en la capacidad comunicativa, educativa y divulgativa de este medio. Sobre el programa de 1971, Di Girolamo, en un reportaje, recordaba: “Como Antúnez comentaba, por ejemplo, la belleza de *Los girasoles* de Van Gogh: ‘Veíamos el dedo de la mano de Nemesio, paseándose en primer plano, sobre la lámina, deteniéndose en los detalles de las pinceladas, de las formas, de la textura del cuadro, mientras su voz en *off* ponderaba con entusiasmo las cualidades de ese amarillo, ese naranja, de esos trazos rojos y verdes entre los pétalos... y todo eso ¡en blanco y negro!’”. Podríamos señalar que el programa ofrecía el museo imaginario de Antúnez, quien, apasionadamente, se encargaba de transmitir las obras a pesar de las limitaciones técnicas.

Producto del Golpe Militar, Antúnez dejó la dirección del museo, no obstante retomó este cargo en el año 1990, lo que se vinculó directamente con el retorno de la democracia. Este mismo año, Antúnez realizó una nueva temporada de su programa *Ojo con el arte*. Este programa tenía un fin más general, no buscaba enseñar solamente sobre artes visuales, sino que tenía como objetivo ampliar lo que se entendía por arte, diluyendo, inclusive, las fronteras entre arte y artesanía, al presentar, por ejemplo, a los artesanos de Quinchamalí, podemos interpretar esto como una apuesta por no aislar el campo de las artes visuales y así generar cercanía con lo que sucedía en el propio Museo Nacional de Bellas Artes, dando a entender que no era necesario ser un especialista para relacionarse con el arte, ya que este estaría más cerca de lo que los espectadores imaginan.

DEMOLIENDO EL MURO

Demoliendo el muro. Chile: el arte y sus artistas fue un programa emitido por primera vez en 1983, en el horario de las 21.00 hrs. por el canal de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV TV), y contó con nueve capítulos. La conducción y los guiones estuvieron a cargo de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, y en la dirección y producción del programa estuvo Carlos Godoy. De acuerdo a lo relatado por él, el canal sufrió un revés económico que prácticamente lo dejó en la quiebra y esto los llevó a generar una programación que apostara por lo cultural. Tal como sucedió con Nemesio Antúnez, quien recibió la invitación de Di Girolamo, en el caso de *Demoliendo el muro*, fue Carlos Godoy quien, luego de revisar el primer libro de los autores *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, y pensar que se podía

transformar en un guión televisivo, decidió invitarlos a armar este programa. La estrategia utilizada para esta producción fue doble, por una parte tuvo a la cabeza a Ivelic y Galaz, figuras autorizadas para hablar de arte, quienes conducían el programa, luego de haber construido un guión que adaptase la propuesta de su libro y, por otra, se valoraba la presencia de los artistas y lo que tuvieran que decir respecto a la producción artística. Con ello, la estructura se volvía más maleable, ya que en la visita a los talleres de los artistas, eran sus concepciones sobre el arte las que tomaban protagonismo. Esto permitió generar una pluralidad de voces que generaba reflexiones diversas.

En términos generales, el programa replicó la narrativa temporal de su libro de 1981. Comenzó con el arte precolombino y abordó hasta el arte contemporáneo. Gracias a las posibilidades técnicas, el programa recorrió tanto Chile como el extranjero. Este recorrer incluyó también galerías y museos, con el fin de que el espectador se acostumbrara a estos espacios y luego pudiera visitarlos. Las experimentaciones formales del programa se enuncian desde el comienzo, cuando aparece un cuadro en *chroma key* que interviene la pintura *Panorama de Santiago* de Juan Francisco González, artista que es señalado como representante de una pintura nacional. El cuadro digital se mueve sobre la pintura, generando un efecto de entrar y salir, de movilidad e intervención de la obra, lo que era acompañado con música de Isao Tomita, quien se caracterizó por trabajar piezas musicales clásicas combinadas con instrumentos electrónicos, cuestión que reforzaba la experimentalidad de la que querían dar cuenta.

Si pensamos en *Ojo con el arte* como un antecesor de *Demoliendo el muro*, este último presenta un perfil mucho más especializado. Mientras Antúnez hablaba de que todo podía ser arte, Galaz e Ivelic se presentaban como figuras especializadas de un campo disciplinar específico, y desde ahí buscaban enseñar al público, para que este se sintiera más cercano al arte, luego de haberse informado. El contexto histórico de la primera edición de cada programa es muy diferente. Como mencionamos, Antúnez era parte de un momento en el que se creía en la televisión como una herramienta democratizadora, y se estaba apostando por un cambio social profundo. Galaz e Ivelic, en tanto, debieron lidiar con el contexto de la dictadura militar, por lo que el programa podría leerse como un escape de la agobiante situación social, a través del arte. La segunda edición del programa les permitió a Ivelic y Galaz hacerse cargo de los temas que no pudieron hablar en los ochenta, cuestión que los mismos autores reconocen, de acuerdo a lo planteado por el investigador Sebastián Vidal: “El propio Gaspar Galaz contó que muchas de aquellas entrevistas debieron ser editadas para que los comentarios de tono

«subversivo» no causaran problemas a la estación de televisión” (Vidal, 98). Es decir la parte que no podía ser guionada, terminaba por construirse en la edición.

A partir de la cita anterior, podemos afirmar también, que el enfoque principalmente formalista del programa no pasaba necesariamente por el estado de la disciplina, en la que la relación entre arte y política se encontraba activa, sino que por una necesidad impuesta de manera exógena, pero también, rápidamente incorporada en función del contexto social hostil, en el que todos los contenidos generados en los medios de comunicación eran visados por la División de Comunicación Social (DINACOS), órgano creado por la dictadura para controlar la información, y con ello, la opinión pública. En la segunda temporada del programa del año 1994, Milan Ivelic habló directamente a la pantalla para referirse al programa anterior y sus intenciones, revelando luego la motivaciones de esta nueva versión. Encontramos plena concordancia entre los objetivos del programa del 83 y del 94, estos son: derribar el muro y proponer a los telespectadores ingresar al arte, a los talleres, para conocer el presente de la producción, para aprehender una actualidad que está en proceso. El programa comenzó haciendo un vínculo con la temporada anterior, para ello su primer entrevistado fue José Balmes, cuestión que les permitió intercalar las imágenes del pasado con las actuales. En el lapso de tiempo sucedido entre una temporada y otra podemos ver cómo la situación política ha cambiado y, con ello, la forma de abordar los hechos, si antes no se habló de exilio, ahora es un tema a tratar. La estructura televisiva del programa no cambió mayormente entre 1983 y 1994, lo que sí cambió fue la bajada, esta nueva versión de *Demoliendo el muro*, precisa: *Chile, arte actual*, tal como el libro publicado en 1988.

EN TORNO AL VIDEO

En torno al video comenzó su emisión, en UCV TV, un año después de *Demoliendo el muro*, y sus últimas temporadas se transmitieron en el canal de la Universidad de Chile. La dirección estuvo nuevamente a cargo de Carlos Godoy; la conducción recayó en el cineasta Carlos Flores, mientras que el artista Carlos Leppe se hizo cargo de la dirección de arte de los últimos diez episodios. El programa se mantuvo al aire con ocho capítulos por temporada hasta 1990. Su objetivo era difundir piezas de video-arte tanto nacionales como extranjeras, valiéndose de la capacidad expansiva de la televisión para generar una extrañeza, según Flores. A esto podemos sumar que la televisión, al compartir el mismo medio que las obras, a saber, lo audiovisual, no necesitaría de una mayor contextualización. En este

sentido podríamos señalar que *En torno al video* tuvo una cierta ventaja respecto de los otros programas dedicados al arte, ya que más allá de enseñar y mostrar, podía someter al espectador a la obra, a la experiencia artística. En esta acción, lo televisivo se diluyó en lo artístico y viceversa, confundándose y vulnerándose mutuamente.

En el año 1987, Carlos Flores publicó *Videar el video*, un breve texto que enmarcó su apuesta televisiva. En él describe, en tercera persona, parte del programa: “El conductor del programa está sentado frente a la cámara, tras un gran reloj, puesto entre dos columnas y sobre un lienzo negro, diseñado por el artista Carlos Leppe. El conductor dice: ‘mientras ud. observa la pantalla de su televisor, al interior del cual puede ver la imagen de un hombre que habla y gesticula, una cinta de *cassette* similar a esta (la muestra) gira al interior de un aparato que reproduce mi imagen hablando. Es decir, esta imagen que es presente suyo —continúa diciendo el hombre a la cámara— ocurrió en el pasado. En el pasado hablé yo a una cámara imaginando este presente...’” (Flores, *Videar el video* 1987). Esta interpelación al espectador nos recuerda a la propuesta de John Berger, quien, al igual que Carlos Flores, buscó hacer consciente al telespectador respecto del medio y sus posibilidades: “Enfrentar la pereza del ojo”, dijo Flores en uno de los programas. Desde un análisis formal, las escenografías del programa jugaban un rol similar, buscaban despertar al espectador. A esto se sumaron una serie de efectos técnicos, los que eran descritos por Flores para que los espectadores no solo los vieran, sino que entendieran de qué se trataba, enseñando también sobre edición. Respecto a la conducción, si bien Flores mantenía un tono educativo, este resultaba menos académico que el de Ivelic y Galaz, sus referencias solían ser cotidianas y sencillas, buscando instalar la idea de que el video como forma de arte podía ser una herramienta masiva. *En torno al video* articuló una nueva posibilidad, un espacio medio entre arte, video y televisión, así lo estableció Carlos Flores: “Contaminamos la televisión de arte. Contaminamos el arte de televisión” (Flores, *En torno al video*, 1984). En este sentido, la propuesta de Flores apostó por generar una simbiosis entre ambas instancias, entendiendo que si bien tienen en común un asunto clave, como lo es el medio —cuestión que posibilitó un escenario ideal—, cada uno respondió a intenciones y proyectos divergentes. Ocupar el concepto de contaminación no apunta solo a la alteración de la programación televisiva, sino que también a infiltrarse en un contexto de represión y control; contaminar es pasar de la resistencia a la acción, valiéndose del arte.

PALABRAS AL CIERRE

Este sucinto recorrido, por los tres programas de mayor relevancia en el campo de las artes visuales nacionales, buscó evidenciar la importancia de lo audiovisual como medio para difundir las artes visuales nacionales, pero también para articular nuevos relatos en torno a los discursos ya conocidos. En este sentido resulta pertinente que, desde una perspectiva historiográfica, se considere a los programas de televisión, tal como se haría con cualquier fuente escrita. Para Dominique Païni, teórico del cine francés, el trabajo de análisis y difusión del arte con lo audiovisual: “es ante todo documental y su finalidad es heurística —mostrar obras de arte, pinturas, arquitecturas, esculturas— sabiendo que la intervención de la escritura cinematográfica sobre un conjunto de signos organizados plásticamente produce efectos múltiples que desbordan ese único punto de vista documental: ficción, discurso crítico, evaluación subjetiva” (Païni en Peydró, 49). Las propuestas de los programas revisados generan todo un entramado en torno al arte que excede los guiones que los construyeron y que pasa justamente por la interacción de los conductores, los artistas y las obras. Esa interacción, registrada y editada, tiene como potencial testigo a cualquier persona que tenga acceso a un televisor. El audiovisual posee la particularidad de conjugar en el mismo medio distintas voces, documentos y registros, exhibiendo múltiples puntos de vista y logrando que convivan en un solo relato independiente de su heterogeneidad.

Los programas revisados no responden a un mismo tipo de programación sobre arte, ni obedecen a un mismo impulso, a pesar de compartir la idea de masificación. Acorde a su proyecto personal, el programa de Nemesio Antúnez buscó adentrarse en la cultura, difuminando las fronteras disciplinares con el fin de acercar a los espectadores a las distintas expresiones artísticas, considerando lo estético como una experiencia enriquecedora. *Demoliendo el muro*, en tanto, persiguió difundir hipótesis de lectura en torno al arte chileno, basada en la investigación que dio forma a su libro. Su fin era adentrar a los espectadores en el arte desde un enfoque pedagógico, que reconoció una necesidad formativa, producto del distanciamiento entre la especificidad del arte y el público general. Finalmente, *En torno al video* apostó por conectar a los espectadores con la experimentalidad del video, soporte que, inclusive para el mismo arte, se encontraba en construcción. La televisión, que entrega contenidos de fácil asimilación, se vio desviada por contenidos anómalos que exponían al campo artístico de una forma inédita.

Con el progreso y predominancia de lo comercial en la televisión, los programas dedicados al arte dejaron de tener cabida. Para Pierre Bourdieu: “La televi-

sión es un instrumento que, teóricamente, ofrece la posibilidad de llegar a todo el mundo” (Bourdieu, 18). Este planteamiento es el acuerdo tácito que define a la televisión y aquello que ha motivado la incursión en ella de parte de los autores que hemos revisado, donde es precisamente su masividad la que permite ampliar el acceso al arte. Lo que le ocupa a Bourdieu, más allá del alcance que la televisión tiene, es detectar la pérdida de su autonomía, la que se debe a la serie de condiciones que tiene que reunir un programa para salir al aire. Es justamente esto lo que ha restado espacio al arte, el que parece verse cada vez más acotado a sus espacios disciplinares. Actualmente, existe un descrédito respecto de los medios de comunicación masivos por su relación con el poder económico y político, y puede ser esto lo que ha generado un desinterés por el vínculo entre historia del arte y televisión, o por las posibilidades que un trabajo como este tendría en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

Burke, Peter (1996). *Formas de hacer historia*. Alianza editorial. Madrid.

Peydró, Guillermo G. (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte* (tesis doctoral Departamento de Historia y Teoría del Arte Facultad de Filosofía y Letras). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

Hurtado, María de la Luz (1987). *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Ceneca. Santiago

Orozco, Guillermo (2002). *Historias De La Televisión En América Latina : Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*. Gedisa. Barcelona

Gómez, Nicolás (2008). *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1945-1958*. Universidad de Los Andes. Bogotá

Flores, Carlos (1987). *Videar el video*. En VII Festival Franco-Chileno de Video/Arte, de Festival Franco-Chileno de Video/Arte. Instituto Francés de Cultura. Santiago

Vidal, Sebastián (2012). *En el principio: arte, archivos y tecnologías durante la Dictadura en Chile*. Metales Pesados. Santiago

Bourdieu, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Anagrama. Barcelona.

**CURADURÍA LOCAL: LA “DOCUMENTALIZACIÓN” DE UNA ESCENA.
LA ESCENA DE AVANZADA EN LA XII BIENAL DE PARÍS**

DIEGO PARRA

Quisiera comenzar este texto señalando en parte su objetivo, que es la instalación de la perspectiva curatorial en el análisis histórico del arte reciente en Chile. Esta necesidad guarda relación con el auge del discurso curatorial (O'Neill 2012) (Smith 2012) en el contexto del sistema artístico contemporáneo, donde la función del curador no es solo la de la organización de exhibiciones, sino que también la de instalar públicamente nuevos sentidos, asociados a obras, textos y contextos. A esta visión se le ha enmarcado en los llamados “estudios curatoriales”, que son un área de trabajo relativamente joven¹, que abarca a la historia de las exhibiciones, la museología y la historia del arte propiamente tal, donde el objeto de estudio es la curaduría como práctica y la exhibición como medio (Fernández López 2020, 14), por lo tanto, las obras de arte tienen un lugar secundario en nuestro estudio, a pesar de seguir siendo un elemento fundamental en la articulación histórica (en la medida que la mayoría de las curadurías siguen trabajando a partir de ellas).

Ante esto, es importante remarcar que nuestro interés —en este texto— no son las obras de arte producidas en el periodo señalado, sino que el modo en que fueron relacionadas a través de un discurso que reconocemos como curatorial. Esta demarcación teórica, que si bien se puede interpretar solamente como un

¹ Un antecedente claro es el libro ya canónico, “Thinking about exhibitions” (1996), editado por Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairne.

fenómeno acontecido con posterioridad al desarrollo mismo de aquella escena que busca sancionar, quisiéramos reconocerla como una instancia paralela (o por lo menos, *acompañante*) que produce una continuidad entre la producción de arte y su puesta en escena (entendiendo esto último como una acción práctica y también teórica). Esta perspectiva logra integrar a los agentes que se involucran directamente en la producción de arte, entendiendo esto último no solo como un objeto o práctica (que responda a la categoría de “obra de arte”), sino que también a la construcción de todo un sistema o mundo (Dickie 2005), que instala un determinado régimen de recepción, donde la curaduría se ha demostrado ser no tan solo una herramienta al servicio de la exhibición (de tipo hermenéutica), sino que una instancia autoral en sí misma.

Luego de esta breve definición conceptual, quisiéramos enfocarnos específicamente en lo que este texto tratará, a saber, el modo en que curatorialmente fue desarrollado el trabajo crítico del envío no oficial a la XII Bienal de París de 1982, y cómo es que tal paradigma incide en la comprensión historiográfica que se ha tenido del periodo y las obras asociadas a la “Escena de Avanzada”. Nuestra hipótesis es que el dispositivo analítico al que recurre la curaduría es en parte el que provee la renovación epistemológica que acontece en las ciencias sociales, cuestión que determinará a tal punto las lecturas, que la propia exhibición de obras prescindirá del objeto y/o la acción para exhibirse, ya mediada por la fotografía, enfatizando así el carácter de registro o documento social que éstas pueden tener. Esta categorización —que instala una suerte de limbo para las obras—, ha funcionado como un revitalizador de las mismas, pero al mismo tiempo, como una limitación a la hora de pensar la historiografía asociada a tal periodo.

LA ESCENA DE AVANZADA Y SU VÍNCULO CON LA TEORÍA

Como primera cuestión, conviene recordar la impronta “teórica” que poseen las obras del grupo de la “Avanzada”, fenómeno que ha sido reconocido como su virtud y desgracia (Mosquera 2006, 14-15). Este asunto, que a ratos se ha simplificado e interpretado como un problema a la hora de lidiar con las obras, es en realidad el resultado de un proceso creativo enmarcado en lo que entendemos como arte contemporáneo, donde los modos de producción y recepción han cambiado en relación con los propios del mundo moderno (O’Neill 2012, 18). No quisiera ingresar a la discusión mañosa que castiga la relación de interdependencia que se ha generado entre obras y textos, puesto que no es nuestro asunto, pero es importante dejar en claro que nuestra comprensión del fenómeno llamado “arte

contemporáneo” parte de tal punto: no hay obra autónoma, pues siempre hay un contexto de comprensibilidad que es el que finalmente le da sentido a las obras (es decir, el sentido no es intrínseco a ella). Este modo de producción tiene asidero en la comprensión de la obra como *texto*, donde el sentido no puede ya quedar fijo en una misma cosa, sino que este pasa a ser plural e imposible de vincular a un autor (en el sentido moderno) (Barthes 1994)². A esto, Barthes le llamó “intertextualidad” y nos permite comprender de manera fluida el tránsito generado entre práctica y crítica de arte acontecido en el conjunto de obras de “la Avanzada”.

Esta íntima relación fue identificada rápidamente en el contexto de desarrollo de estas prácticas artísticas, tal como podemos constatar en las palabras de Pablo Oyarzún, quien afirma que en la Avanzada³ ocurre:

La transformación efectiva de un segmento de las artes visuales y literarias en Chile, más o menos de 1975, en donde se presume la eficacia implícita de modelos similares a los que la nueva crítica asume como aparato metodológico para sí misma y que tendría su eje, precisamente, en la reivindicación del significante material.

De la previa y postulada coincidencia de estos dos factores se sigue un tercero, que no sé si llamarlo así, y que exploya diacrónicamente el propósito como un programa en curso, sujeto a calces y dislocaciones, a revisiones y planteos, que apunta, digo, a una imbricación riesgosa —y, supongo, utópica— del discurso crítico y la producción de arte, de la teoría y la práctica. (Oyarzún 1987, 43-44)

Esta “imbricación riesgosa” ocurrió entonces como un fenómeno que dio vitalidad y densidad crítica a las obras, así como también permitió la renovación teórica que la crítica y teoría del arte requerían para lidiar con obras que ya no operaban bajo los presupuestos modernos tradicionales. Asimismo, se ha reconocido bastante la productividad que dio este modo de trabajo, donde teoría y práctica

2 Cuando hablamos de *texto*, hacemos mención a lo planteado por Roland Barthes en *De la Obra al texto*.

3 Esta misma fluidez será el problema que identificamos para la historiografía, pues: “La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que el mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las ‘fuentes’, las ‘influencias’ de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado” (Barthes, *De la obra al texto* 1994, 78). Es decir, la linealidad que podríamos asumir entre obra, autor, influencia, fuente y tiempo se ve desbaratada por la coexistencia de sentidos generados tanto en el ámbito de la crítica, como de la propia práctica artística (cuestión que podemos percibir, por ejemplo, en el ir y venir constante de las Aeropostales de Eugenio Dittborn que, si bien registran cada destino, este solo responde a la geopolítica del arte contemporáneo y sus lógicas exhibitivas).

se embarcaron en una empresa de tal envergadura que aún hoy seguimos siendo impactados por las esquirlas que estos años produjeron en el campo artístico. Adriana Valdés refiere a esta “imbricación riesgosa” con la figura (mucho menos castigadora que la de Oyarzún) del “apuntalamiento”⁴, que expresa de un modo claro la relación de mutua necesidad existente entre las obras y los textos que lo enmarcaban y situaban en un determinado campo de sentidos.⁵

Si bien la crítica de arte tradicionalmente se había desempeñado con distancia de las obras y sus productores (reivindicando así una neutralidad idealista), este nuevo modo de trabajo, más cercano, y expresión también de una situación de mayor concentración⁶ afectiva y reflexiva, da cuenta de un giro en el trabajo de la crítica, el que se habría iniciado con la escritura de Ronald Kay sobre/con Eugenio Dittborn (Richard, *Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo* 1988, 27). Esta transformación es confusa, puesto que los lugares asignados a cada agente tienden a borronearse, pasando el artista a ser teórico, el crítico participante y co-autor y el público es remecido de su pasividad. A este respecto, no podemos dejar pasar que tal confusión ya tenía antecedentes en los desarrollos artísticos de la década de los sesenta y setentas, donde Lucy Lippard reconocía que:

Era una etapa en la que me veía a mi misma como una escritora-colaboradora de los artistas, y de vez en cuando ellos me invitaban a jugar ese papel. Razoné que si arte podía ser cualquier cosa que el artista eligiera hacer, la crítica de arte podía también ser lo que el escritor quisiera. Cuando se me acusó de convertirme en artista, repliqué que estaba haciendo únicamente crítica, a pesar de que esta tomara formas inesperadas. (Lippard 2004, 12)

En esta relación intensa y cercana, la crítica adquiere una nueva relevancia, puesto que, desde distintos lugares y juicios, pareciera haber una relativa concordancia en la insuficiencia de la crítica de arte tradicional frente a las nuevas obras de lo

4 “La alianza entre textos y obras adquiriría una dimensión más, la del apuntalamiento mutuo. Los textos contribuían a crear a pulso un espacio de reflexión” (Valdés 2006, 281)

5 Justo Mellado habla de que las obras se exhiben doblemente: por la vía visual y la del texto. Y también considera que los textos hablan más que las obras, que las complican a tal punto, que él reconoce en la Escena de Avanzada, por sobre todo, una escena de escritura (Richard y Mellado 1983, 27).

6 Adriana Valdés habla de un “exceso de fuerza centrípeta” en referencia a la intensidad y violencia de estas relaciones intelectuales y afectivas (Valdés 2006, 285).

que hoy identificamos como neovanguardia⁷. Si bien sabemos que hoy hablar de crítica de arte y curaduría son dos prácticas distintas, quisiera reiterar que la confusión de roles, propia de la época, permite ser más laxo con la categoría y ver que se utiliza de un modo estratégico⁸.

Otro aspecto importante a la hora de pensar el vínculo entre práctica y teoría, que ocurre en las obras de “la Avanzada”, guarda relación con la fuerte presencia del discurso posestructuralista, que determinó una relación ciertamente innovadora con las obras, pues cualquier registro propio del trascendentalismo e idealismo vinculado a las historias del arte modernas son fuertemente impugnados⁹. Y con ello, toda la comprensión de un cierto modelo de producción artística se ve también cuestionado. Siguiendo a Barthes en *La muerte del autor* (1994), ya no hay espacio a lecturas críticas que promuevan la mitología del autor, cuestión expresada en la independencia de las obras de la “intención” de su productor¹⁰. A su vez, la crítica deja de relacionarse con la historia del arte a partir de sus cronologías previas, puesto que —no solo en Chile— los modelos lineales y evolutivos dejan de ser útiles a la hora de comprender las experiencias artísticas de la época. Si bien este cuestionamiento tiene fundamento en la condición llamada “post histórica” de las prácticas contemporáneas (Danto 1999), también podemos entender tal impugnación (o desconfianza) a partir del: “quiebre de todo sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo (...) llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad” (Richard 2007, 14). Esto explica, en parte, las

7 Para comprender mejor este “acuerdo”, recomendamos el dossier dedicado a la crítica de arte que fue editado en la Revista CAL n°3 (1979), donde voces ciertamente conservadoras como Sonia Quintana y Enrique Solanich coinciden en que no habría una “buena” crítica con voces como las de Nelly Richard, Francisco Brugnoli o Carlos Leppe. Asimismo, Richard escribe en 1988: “(...) el hecho que estas escrituras nuestras se hayan gestado en la cercanía de obras difíciles (en cuanto a la cantidad de reformulaciones críticas que su materialidad pone en juego) y, por lo mismo, **exigentes respecto de la necesidad de un aparato conceptualizador suficientemente vigente para abarcar el significado de sus transformaciones**, ha puesto esas escrituras en situación de tener que responder de manera igualmente provocativa al desafío lanzado por la incomodidad de las obras” (Richard, *Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo* 1988, 27). [Las regritas son nuestras]

8 Esto podemos constatarlo en que en general Nelly Richard usa el apelativo de “Crítica de Arte” en Chile, pero cuando hay presentaciones en el exterior, suele aparecer como “curadora”. Tal es el caso de su biografía en la edición original de *Márgenes e Instituciones* en inglés, editada en Australia (1986).

9 Esto se expresa en el desentendimiento de las ideas románticas e historicistas que dieron forma a las historiografías del arte del período, cuestión que podemos constatar en el interés que surge en las propias obras por pensar los relatos históricos (Dittborn y *delachilenapinturahistoria* (1975-76), Díaz y *La historia sentimental de la pintura chilena* (1982), Altamirano y *la Versión residual de la historia de la pintura chilena* (1979), Leppe con la *Acción de la Estrella* (1979), entre otros).

10 Este punto guarda relación con el devenir “texto” de las obras y las lecturas críticas antes mencionado.

derivas de la crítica, que pasará entonces a ser acompañante de las travesías de las obras, a través de lo que se ha llamado un “pensamiento vivo” o “en acto” (Richard 1988, 28).

LA INTERFERENCIA DE LO “SOCIOCONTEXTUAL” EN LO “ESTÉTICO”

Ya teniendo claro el vínculo innovador entre teoría y práctica artística, quisiéramos pasar a revisar la relación establecida entre artes visuales y ciencias sociales que, de un modo inédito en Chile, provocó transformaciones en la comprensión misma de las obras que podemos trazar hasta hoy.

Como primera cuestión, conviene tener claridad con respecto a que las ciencias sociales durante el periodo dictatorial fueron tan afectadas como cualquier otro espacio del campo intelectual, con cierre de carreras, intervención militar y censura de publicaciones¹¹. Esta cuestión suscitó el desarrollo de un trabajo extramuros de la universidad, donde múltiples centros de estudio cumplieron el rol de promotores de una renovación epistemológica profunda en las ciencias sociales, donde se incorporaron referencias intelectuales como Foucault, Gramsci, Bourdieu y Habermas (Richard 2020, 197), y con ello, una visión menos rígida de los fenómenos culturales, ampliando su visión a las manifestaciones artísticas, también. Este interés guarda relación con lo que José Joaquín Brunner denominó la “estructuración autoritaria del espacio creativo”, que consiste en una comprensión ampliada de la cultura como fenómeno que la dictadura intentó modelar, con especial atención a aquellas zonas donde la política podía emerger como vector agonista (Brunner 1979, 19), donde las artes tienen un rol preponderante¹².

Este proceso de renovación podría ser caracterizado como:

...) una serie de lecturas del proceso político que tuvo lugar en los años ochenta en Chile, que abarcan la consideración de los movimientos populares de protesta

11 Para este tema, revisar el artículo de Manuel Antonio Garretón: *Las Ciencias Sociales en Chile. Institucionalización, ruptura y renacimiento*, publicado originalmente en inglés en la revista *Social sciences in Latin America* (Vol. 44).

12 Es interesante que para esta hipótesis Brunner tome a Milton Friedman como referente, puesto que se fija no solo en aquellos aspectos propios de la economía, sino que releva la dimensión sociocultural de la implementación de las reformas económicas promovidas por los Chicago Boys en Chile. Friedman reconoce que todos aquellos aspectos que quedan fuera del mercado tienden a hacer emerger inevitablemente el debate político, por lo que zonas como las artes deben ser o bien censuradas (en su expresión de “arte comprometido”), o incluidas en un régimen comercial (expresado en la mercantilización de las obras de arte a través de las Galerías comerciales, la venta de entradas o la televisión).

en términos de anomia social y el levantamiento de los partidos políticos como único actor político válido, **la subordinación del rendimiento de las expresiones artísticas al proceso de recuperación democrática y la justificación de la dictadura como una experiencia de maduración** y una nueva política en tiempos de modernidad y socialismo renovado. (Carvajal, Varas y Vindel 2019, 76)¹³

Es decir, la lectura al fenómeno artístico siempre estará subordinada al itinerario político de redemocratización del país. Y es en este sentido que se consideró a las artes: “como un lugar privilegiado para construir un consenso antidictatorial, preservar la memoria y rearticular el fondo identitario y moral de los sectores de oposición” (Carvajal, Varas y Vindel 2019, 76).

Luego, es sin duda interesante el que dos campos intelectuales —el de las artes visuales y las ciencias sociales— coincidan en sus intereses, aunque sea por motivos distintos, a la hora de presentarse como espectadores de las obras de la Escena de Avanzada (y también de prácticamente toda la actividad artística de la contracultura durante la dictadura), puesto que eso fue también lo que potenció múltiples transferencias críticas entre un espacio y otro¹⁴. En nuestro caso, nos interesa particularmente el segmento de la crítica y teoría del arte que logra aprovechar tal instrumental teórico —ajeno, por cierto, a la teoría del arte “oficial” o universitaria— para estar a la altura de las “exigencias” de las obras de arte neovanguardistas. Sobre esto, Richard explica que durante el periodo habían: “ciertas condiciones básicas para entablar con esta versión local de las ciencias sociales un diálogo interdisciplinario, bajo un marco teórico relativamente compartido” (Richard 2020, 197). Cuestión que dio lugar, por ejemplo, a que parte de los primeros interlocutores de la publicación de *Márgenes e Instituciones* (1986) fueran sociólogos y que institucionalmente, tales intervenciones fueran albergadas en FLACSO¹⁵, dirigida en ese entonces por José Joaquín Brunner.

Ahora, si bien estas transferencias y diálogos tuvieron una productividad mayor en la escena artística, eso no quiere decir que existiera una plena concordancia entre las artes visuales y las ciencias sociales. Podría decirse que, si bien las bibliografías eran parecidas, los objetivos y metodologías, no. Pablo Oyarzún plantea

13 Las negritas son nuestras.

14 Justo Mellado afirma que: “el desarrollo de esta escena recibe el efecto de la mirada atenta proveniente del movimiento de renovación de las ciencias sociales chilenas, que, esmeradas en encontrar nuevos cauces a sus proyecciones estratégicas, encuentra no solo en la plástica, sino también en la música y el teatro, elementos eficaces para la cohesión de su utopía” (1983, 23).

15 Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, entre el periodo 1976 y 1984, J. J. Brunner fungió como director. En este espacio se dio gran parte de la renovación epistemológica de las ciencias sociales, así como también se articuló el discurso transicional sobre el vínculo entre política y cultura.

bajo la forma de una pregunta si es que acaso la atención que prestó Richard a las ciencias sociales y su instrumental no fue acaso excesivo, en tanto que “concesión hermenéutica” (Oyarzún 1987, 48) a un modo específico de comprender la cultura local en el contexto dictatorial, donde los procesos históricos se verían mucho más claros y estructurados que en las obras, que hacían suya la duda, el enigma y la opacidad del sentido.

Richard, si bien reconoce la cercanía teórica con alguno de los interlocutores de las ciencias sociales (en especial con Norbert Lechner y J.J. Brunner), plantea rápidamente que las coincidencias se acaban ahí mismo. Ella plantea que busca formular una: “crítica a ese determinismo del contenido que lleva la obra a ‘ilustrar’ simétricamente referentes totalizadores tales como ‘historia’ o ‘sociedad’ de manera simplemente pasiva o reproductora” (Richard 1988, 26), haciendo referencia a la(s) sociología(s) que buscan homologar irreductiblemente la experiencia histórica y las manifestaciones estéticas. Martin Hopenhayn trató esta discordia en su texto: “¿Qué tienen contra los sociólogos?”, incluido en el documento de trabajo FLACSO, antes mencionado, donde reconoce que “la Avanzada” manifestaría tal nivel de rechazo a cualquier lenguaje y discurso instituido, que incluso la tendencia interpretativa de la sociología le sería totalmente incómoda y descartable (Hopenhayn 1987), aun cuando esta contaba con aquel instrumental teórico afín a muchas de las operaciones simbólico-visuales que introdujeron las obras. Richard continúa su crítica identificando el problema entre artes visuales y sociología en la imposibilidad de integrar a “la Avanzada”:

a los nuevos circuitos de producción y consumo culturales que ya FLACSO y CENECA estaba delineando como anticipo certero de lo que vendría después: la sistematización, durante la Transición, de un aparato de “políticas culturales” e “industrias culturales” destinadas sobre todo a la difusión y el consumo del arte y la cultura entendidos como ‘bienes’ o ‘servicios’ (Richard 2020, 199).

Y es aquí donde probablemente se entiende de manera clara el vínculo y separación entre el ámbito sociológico y el de la nueva crítica de arte, que en su deseo de generar un “pensamiento vivo” encuentra en las ciencias sociales una clausura de las manifestaciones artísticas totalmente contradictoria con aquella apertura

del signo que la influencia post estructuralista postulaba¹⁶. Sin embargo, también encontramos escritura que “desde fuera” (es decir, no desde la “Escena de Avanzada”) intenta conciliar la postura sociologista y aquella de la nueva crítica, siendo “Plástica Neovanguardista: Antecedentes y contexto” (1983) de Osvaldo Aguiló, quien mezcla indiscriminadamente referencias teóricas a Brunner, pero también a la selección que Richard realizó en “Una mirada sobre el arte en Chile” (1981)¹⁷.

Finalmente, la forma que adquiere la nueva crítica es la del comentario “socio-contextual”, que intenta explicar: “de qué manera las interrelaciones de sentido generadas por esa obra actúan dentro del contexto social y cultural en el cual se inserta su lectura” (Richard 1988, 28), superando así el “comentario impresionista” vinculado a la crítica oficial, así como también el sociologismo funcionalista de las ciencias sociales. Por ello, los modos en que los textos afronten el trabajo con las obras excederá la autonomía que tradicionalmente se le concede al arte, para tensionarlo con las “coordenadas de significación social, cultural, ideológica, que rigen su entorno y que esa obra reprocesa” (Richard 1988, 28), es decir, con el contexto en el cual se produce y exhibe.

LA EXHIBICIÓN DE EXPORTACIÓN: UNA VENTANA OPACA HACIA EL MUNDO.

Para entrar a nuestro objeto fundamental, el envío no oficial a la XII Bienal de París (1982)¹⁸, requerimos contextualizar brevemente este episodio. La invitación al evento parte por el encuentro de Richard con Georges Boudaille (delegado general de la Bienal) en el Congreso del CAYC en 1981. Según narra Richard, el delegado “se interesó en el trabajo que presenté (...) respecto de las formas más recientes de arte chileno (...) y resolvió entonces invitar a Chile para 1982, encargándome la selección de artistas chilenos” (Galaz y Ivelic 1988, 68). Dicha invitación tenía cierta relevancia, ya que Chile había dejado de asistir a gran parte de los eventos internacionales, puesto que la comunidad internacional había blo-

16 Mellado afirma que sería la falta de recepción de las obras y sus textos la que termina dejando a la Escena de Avanzada a merced de las interpretaciones sociologistas (1983, 24), que a su vez, hacen de las artes visuales y la poesía su afán en la medida que encuentran en ellas la ocasión de experimentar su propia renovación (junto con identificar ahí una “voluntad colectiva” que luego traducirían a sus ensayos científicos) (1983, 27).

17 Durante la sesión de presentación del libro en el Taller de Artes Visuales (TAV), Mellado reconoce que el libro es “un producto flacsiano” en la medida que recurre al marco teórico de Tomás Moulian, Manuel Garretón y José Joaquín Brunner. Este comentario, ciertamente irónico, revela la tensión existente entre ciencias sociales y artes visuales en el periodo (el audio de la sesión proviene de una grabación realizada por Luz Donoso).

18 El evento ocurrió entre el 2 de octubre y el 14 de noviembre del 1982.

queado las representaciones oficiales como método de protesta ante la Dictadura. Por esto, el envío chileno fue enfáticamente calificado como “no oficial”, de modo que quedase claro, tanto en París como en Chile, que la curaduría no contaba con la venia de la institucionalidad político-cultural del régimen militar.

Esta invitación fue la ocasión de exhibir hacia el mundo las nuevas prácticas artísticas de corte neovanguardista, y, ciertamente, ello implicó una institucionalización de ellas, que serán definitivamente consagradas en el '86 con la publicación de “Márgenes e Instituciones”. Y dada la relevancia de la ocasión, la curaduría —nuestro interés— se resolvió en una primera instancia de un modo colectivo, intentando deliberar en conjunto cómo aparecer internacionalmente¹⁹. Raúl Zurita recuerda el episodio como algo delicado y que produjo tensiones mayores al interior del grupo²⁰:

Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti-dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente, sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla. (Varas 2007, 57)

Esta lógica colectiva finalmente se ve anulada, puesto que la idea de Zurita no tiene acogida y se opta por asistir a la Bienal mediante el registro fotográfico de acciones (y obras que operaban ya mediante la fotografía, como es el caso de Marcela Serrano, Carlos Gallardo, entre otros). Tal negativa se funda en la idea de que una acción así implicaría la disolución de las individualidades en nombre de una “acción” con la clara impronta del CADA²¹. Esta cuestión importa, ya que la curaduría implicaba entonces hacer que cada artista y sus respectivas poéticas

19 La importancia del diseño curatorial de este evento no solo interesaba por la presentación misma de cada obra y el contexto general (es decir, en tanto que evento), su otra importancia era que seguía siendo la posibilidad de hacer visible hacia afuera la situación social, cultural y política que se vivía en Chile.

20 Esta discusión está registrada en una grabación de Luz Donoso, pues tuvo lugar en el Taller de Artes Visuales, que funcionaba como centro de operaciones para distintas acciones artísticas, tanto de “la Avanzada”, como de otros grupos. Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli tuvieron un rol fundamental en la articulación de un polo contracultural que unía a artistas y teóricos de distintas tendencias. En esta ocasión no tuvimos acceso al registro, pero la cita expuesta proviene del libro de Robert Neustadt *CADA día: la creación de un arte social* (Cuarto Propio, 2001).

21 Esta información proviene de una comunicación personal con la curadora.

tuviesen lugar en esta vitrina internacional²², por lo tanto, se alejaba de las voluntades más homogeneizantes de lo colectivo vinculado a la lógica testimonial que Zurita quería imponer (esto lo vemos en el énfasis que hace en que “el Chile anti-dictadura” había sido el que recibió la invitación, no un grupo de artistas contemporáneos o la Escena de Avanzada).

Cuando aún no se decidía la configuración final de las obras, se experimentó antes en Galería Sur con una pequeña exposición de dos meses, llamada *Con Textos*, donde se buscaba: “crear interconexiones entre las reproducciones fotográficas de las obras de la ‘avanzada’ y algunos textos, sugiriendo diferentes modos de lectura a través de las leyendas” (Macchiavello 2011, 90). Este ejercicio, que es comentado por Machiavello como un fracaso, a la luz de la opinión de Francisco Brugnoli, quien argumentó un cierto agotamiento en las obras que estarían descansando demasiado en la noción de “margen”²³ (también desde una interpretación del texto de Richard sobre la exposición, escrito en *La Separata* n°2). Sin embargo, una cuestión que curiosamente la investigadora eludió, es que el texto: “*Con Textos en Galería Sur: un marco de desalentamiento*” ensaya probablemente una de las primeras definiciones teóricas (a nivel local) de lo que entendemos hoy por “curaduría”, donde Richard señala:

(...) una exposición no es nunca una simple disposición de montaje que sólo afecta la distribución material de las obras, **es ya un secuenciamiento crítico que permite deducir reglas comunes de legibilidad**, que permite puntualizar cada obra desde la combinación material de esas reglas, que permite circunstanciar cada obra desde su modo de intercomparecencia espacial y temporal en un total expositivo.

Ningún total expositivo equivale integralmente a la suma individualizada de sus partes; **cada obra inflexiona las demás modificando así su primera acepción de lectura**, las obras se tendencializan entre sí en direcciones de sentido cuya multilateralidad es producto de sus respectivas convergencias o divergencias. (1982)

22 Según informan Honorato y Muñoz: “Nelly Richard propone la utilización modular de telas de yute para que los convocados produjeran trabajos que pudieran ocupar el escaso espacio asignado al envío chileno” (Honorato y Muñoz 2020), pero esta idea habría sido rápidamente desechada por el CADA.

23 Juicio similar es el que esgrime Justo Mellado en “Cuadernos de/para el análisis”, cuando sostiene que: “La situación provocada por la Bienal solo cierra un período para marcar el inicio de otro. Su desconstitución no significa desandar un camino, sino la disolución de la ficción que la sostenía a nivel del discurso” (1983, 24). Esto sería enfatizado, de acuerdo con Macchiavello en el “Seminario Análisis de coyuntura” realizado en el TAV en 1983, donde Mellado habló de que lo presentado en París fue una “antología razonada” de un “movimiento que ya había fallecido” (2011, 92).

En esta cita, Richard deja en claro que la exposición es ante todo una conceptualización general que alude a cada obra en lo específico, pero tal conceptualización está en constante rediseño a la luz de la contigüidad o cercanía entre las propias obras²⁴. Por lo tanto, el ensayo de “Con Textos” no tenía que ver con el diseño de montaje, la selección de obras o artistas que irían a París, sino que con un modo de afinar el discurso curatorial que allí operaría. Si somos más precisos, lo que aquí aparece es el modelo de constelaciones²⁵ de Walter Benjamin, que hoy ha pasado a ser incluso una “modalidad curatorial”, entre muchas²⁶. Del mismo modo, podemos vincular este método de trabajo con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que opera bajo principios similares (aunque no podemos vincularlo directamente con la propuesta de Richard, pues no era un autor que circulara en la época).

Es importante recoger esta última intervención, pues nos deja salir del problema de la recepción crítica del envío no-oficial²⁷ y trabajar directamente sobre la propuesta, desde la perspectiva del discurso curatorial que se ve claramente expuesto en la cita. Ahora, con respecto a lo que finalmente es expuesto en la Bienal, pese a los pocos registros existentes²⁸, sabemos que se mostraron registros fotográficos organizados visualmente en tres filas a lo largo de dos muros falsos en ángulo recto (recubiertos de alguna clase de tela clara) [Ilustración 1, 3 y 4].

24 Honorato y Muñoz señalan que “Para Nelly Richard, la apuesta se salda en el rendimiento crítico de los trabajos a la luz de interacciones mutuas” (2020), reconociendo entonces que el interés de la exposición era analizar cómo interactuaban las obras en un espacio determinado.

25 Esto implica relacionar los objetos desde su particularidad y no operar desde las grandes estructuras narrativas. En este sentido, la lectura de aquellos vínculos es lo que importa. Sobre esto, Rendueles y Usuarios afirman que: “Benjamin articuló su propia crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos –ya sean imágenes en movimiento (en una película) o sonidos inarticulados (en los lenguajes)– emerge el significado” (2010, 11)

26 Revisar el trabajo curatorial de Mari Carmen Ramírez, en particular el desarrollado para la exposición “Heterotopias: Medio Siglo Sin-lugar: 1918 a 1968”, realizada el año 2000 en el Museo Reina Sofía, donde inicia este modelo curatorial.

27 Sobre esto, revisar el texto de Carla Macchiavello “Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos”, que desde una actitud difícil de descifrar, intenta cuestionar las posturas de Richard desde una cierta “teoría del complot” que antes que analizar, se relaciona mediante la “culpabilización” con sus objetos de investigación. Asimismo, recomiendo revisar el texto “Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica” de Nelly Richard, presentado el 2017 en el Museo Reina Sofía, y re trabajado en una conferencia el 2019 en el Centro de Estudios de Arte (CEDA); donde también trabaja esta polémica y responde a algunas de las “acusaciones” formuladas por Macchiavello.

28 Paradójicamente, distintas fuentes (Macchiavello, Varas, Williamson y Reyes) describen la escena a partir de lo expresado por Richard en La Separata #6 (sin registros de por medio), pero sobre todo, a partir de los relatos orales de Justo Mellado, y sin recurrir nunca al registro documental.

Estas fotografías correspondían a intervenciones y acciones realizadas por distintos artistas,²⁹ y que buscaban evidenciar “el carácter puramente reproductivo de la huella fotográfica que inscribe en el soporte manifestaciones ya pasadas, sucedidas con anterioridad en el paisaje chileno” (Richard 1983, 1), es decir, se asumió desde el dispositivo curatorial la postura de negar lo contingente que tenían las prácticas artísticas de “la Avanzada”, para dar lugar a un registro ciertamente desactivado de esa vitalidad, pero que dejaban en claro que este movimiento se inscribía en la vida cotidiana del Chile de la dictadura. La única excepción es la intensamente revisitada *performance* de Carlos Leppe: “Prueba de Artista”, donde también participó Juan Domingo Dávila y el boxeador Manuel Cárdenas³⁰.

El propósito, entonces, de acudir a este evento mediante pobres registros de aquello que había ocurrido de un modo intenso y vivo en Chile, quiso enfatizar la condición periférica y “desfasada” de las prácticas artísticas locales con respecto a las metropolitanas, recurriendo así a la figura del *déjà vu* para expresarlo (Richard 1982, 14). Esta actitud, que ciertamente puede ser desconcertante —en la medida que acciones como las de Leppe, el CADA, Adasme o Parada implicaban un fuerte componente vivencial en sus trabajos, donde la experiencia del espectador era parte fundamental de sus respectivas poéticas—, quiso provocar al espectador europeo desde otra perspectiva, distinta a la de los locales³¹. Este objetivo era —de acuerdo con el CADA—, invertir la relación de desfase y copia hacia los europeos que ahora podían acceder a lo “original” solo mediante copias (1982, 15); y según Richard, al leer la *performance* de Leppe, ellos buscaban obligar: “al espectador francés a esforzarse para mirar (...) convirtiéndolo en ‘voyeur’ en cuanto inter-

29 Los participantes de la exposición son: Elías Adasme, Carlos Altamirano, CADA, Victor Hugo Codocedo, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Carlos Gallardo, Alfredo Jaar, Carlos Leppe (con fotografías y *performance*), Gonzalo Mezza, Hernan Parada, Silvio Paredes, Ariel Rodríguez, Patricia Saavedra, Marcela Serrano y Mario Soro, de acuerdo con los “Archives de la critique d’art” en Francia (Archivo Kandinsky del Centre Pompidou). Recuperado de: https://web.archive.org/web/20140203054907/http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/43/BDP-index_artistes_FINAL.pdf

30 La bibliografía al respecto es extensa, por lo que remito uno de los últimos textos que recogen en parte dichas intervenciones, a saber, el archivo Carlos Leppe, desarrollado por Justo Mellado, Mariairis Flores y Catherina Campilly: <http://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-accion/>

Ahora, no deja de ser llamativo que en esta proliferación de interpretaciones, análisis y citas no se haya leído esta *performance* desde la utilización de una iconografía propiamente homosexual, donde el baño de hombres ha sido estratégicamente analizado como metáfora de la cultura residual latinoamericana, omitiendo su condición de zona de encuentros sexuales casuales (enfaticado por la ayuda de otros dos hombres en la acción). Será labor de otros investigadores seguir esas líneas de trabajo, como las planteadas por Craig Owens en *El Warhol que merecemos*.

31 Recordemos que la teorización de la Escena de Avanzada siempre enfatizó que su condición era fundamentalmente contextual, de ahí que sus participantes fueran residentes en Chile (cuestión que explica también la “exclusión” de artistas con trabajos ciertamente similares en sus procedimientos, pero que basaban su poética en contextos ajenos al local, como es el caso de Juan Downey, Francisco Copello o Cecilia Vicuña).

cepta un espectáculo que no le es dirigido (...) en cuanto intercepta un mensaje que no le está del todo destinado por haber quedado intraducido” (1983). Aquí vemos que la clave curatorial era fundamentalmente la traducción cultural como fenómeno central en la circulación del arte latinoamericano en contextos metropolitanos, cuestión que Richard luego seguirá trabajando en su giro reflexivo hacia la crítica cultural.³²

Este problema es considerado con anticipación al envío, tal como podemos constatar en el texto presente en *Art Press* n°62³³, que circuló al mismo tiempo que la exhibición³⁴ (Richard 2020, 135). Y luego es confirmado nuevamente por Richard en una entrevista, donde afirma que:

la emergencia de esas formas chilenas (esas formas de ‘intervención del cuerpo social como soporte de creatividad’) dentro de un contexto marcado por el éxito del modelo transvanguardista (...) volvía aún más patente lo que nos separa de esas culturas (europeas o norteamericanas) que autorizan el éxito de la transvanguardia, de esas culturas de la acumulación (sobreacumulación) o superposición de valores, de la saturación de referencias (Galaz y Ivelic 1988, 68).

La pugna que identifica Richard con la transvanguardia es compleja, pues se entiende no solo como la reactivación de lo pictórico (en oposición a la impronta conceptualista), sino que también como una disputa de referentes históricos de mayor o menor densidad. El éxito de esta tendencia sería para Richard la expresión de una cultura satisfecha de sí misma (“acumulación” o “sobreacumulación”), que puede incluso recurrir a un juego de auto referencias que celebran tal identidad, segura de su historia y genealogía. El escenario local, marcado por el Golpe, justamente hace colapsar dicha historia, por lo que las referencias solo pueden apelar al contexto social inmediato³⁵ y aún no procesado en el que se desenvuelven

32 Este problema es incluso trabajado a la vuelta de este evento, cuando surge la invitación para la Bienal de Sydney, donde Richard escribe el ensayo: “¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?” que trata el mismo tema. Asimismo, el artículo “Alteridad y descentramiento culturales” (1994) es bastante claro en esta aproximación, que asume un constante excedente local en todo proceso de traducción desde los centros, cuestión que finalmente construye manifestaciones periféricas que se apropian de tal descalce como un potencial crítico y emancipatorio (el problema de la “cita”).

33 En el número hay textos de Richard, el CADA, Eugenio Dittborn y una “convocatoria” a la performance de Leppe.

34 Cuestión que contradice la hipótesis de Mellado (2005) y reproducida por Macchiavello (2011) sobre el “fracaso” de la Bienal, dado por los problemas de comunicación y el juicio de “desfasadas” que habrían sufrido las obras chilenas.

35 Este sea quizá el motivo por el cual la presencia de Dávila en París no se da con su obra, rica en citas y apropiaciones iconográficas mundiales enmarcadas en la estética posmoderna. Tal solvencia iconográfica y, con ello, histórica vuelve totalmente incoherente su trabajo con el del CADA, Adasme, Parada, Jaar o incluso, Dittborn; que se situaban en un descampado de pura actualidad social para operar.

los artistas. Si bien la curaduría decía anticipar el juicio del “dèjà vu” permanente, no podemos desconocer que la operación exhibe en parte la auto satisfacción de ubicarse siempre en los márgenes, que Brunner identificó en “la Avanzada” en su texto del seminario FLACSO del ’87, citado en el capítulo anterior. Este ánimo sectario se vio también exacerbado por la exclusión que sufre la selección chilena al ser relegados a la carpa ubicada afuera del Palais de Tokio, donde se debían exponer las obras fotográficas y algunas de las expresiones menos tradicionales en cuanto a soporte (la estructura puede verse en la portada de la edición n°6 de La Separata [Ilustración 5]). Este desplazamiento a una zona de menor importancia es interpretado como un signo de desprecio a las obras locales (en el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris estaban ubicadas las obras pictóricas, bajo el resguardo no solo simbólico de la institución, sino que también patrimonial), como si éstas fueran un mero accidente “respecto a la constancia e integridad de la Tradición” (Richard 1983, 1), cuestión que es coherente con la idea del arte local como expresión puramente coyuntural y contingente, es decir, no vinculada a historicidad alguna.

Según afirma Williamson —a partir de un relato oral de Dávila—, las obras chilenas originalmente habrían estado destinadas al Museo: “Pero la noche antes de la inauguración los de la trans-vanguardia italiana sacaron todas las fotos y las dejaron en el suelo, poniendo sus cosas en vez” (2014, 133). Sin embargo, esta historia no cuenta con ninguna otra fuente que confirme o niegue lo relatado, por lo que no podríamos confiar enteramente en ello.

El asunto más importante que surge aquí es que ya sabemos que la propuesta curatorial de Richard se organizaba a partir de un modelo de proliferación de sentido a través del diálogo entre las obras (y no solo con los textos como marco general de referencia) que estaba en constante apertura y movimiento. Y ahora, sumamos que ese contexto general que envolvía la propuesta era el de la traducción y respectivo desajuste cultural generado en los intercambios artísticos que un evento como la Bienal promovía. Este último asunto podemos reconocer rápidamente que es, en realidad, una cuestión de índole “socio contextual”, como revisamos anteriormente, más que un tópico propio de la disciplina artística autónoma e idealista (que no contemplaría el problema cultural como una variable de relevancia), donde se percibe nuevamente el interés por dar importancia a aquellos asuntos que construyen la posibilidad de sentido en las intervenciones artísticas que se dan lugar en la exposición (el campo de tensiones en que éstas se insertan o abren). Podemos confirmar esto en la pregunta que inserta Richard con respecto al envío (y que podemos tomar síntesis de toda la curaduría):

¿Cómo dar cuenta de la emergencia de un arte latinoamericano en cuanto otro, en cuanto arte nacido del descarte, dentro de un contexto de discursos (la Bienal de París, por ejemplo) cuya operatividad descansa en la centralización de las informaciones e internacionalización de los mensajes; vale decir, ¿en el control e intercambiabilidad de los signos, en la renuncia a la diferencia que historiza ese arte como arte hasta hoy negado al intercambio, en la tachadura de la huella de su postergación? (1983, 1)

El problema, entonces, como podemos ver, es ante todo un asunto cultural, donde lo que se aspiraba a hacer era experimentar *en vivo* con “la relación entre cultura superior o dominante (productora de modelos) y [las] subculturas dominadas (condenadas a la imitación o copia de esos modelos)”. Para así evidenciar “el supuesto de ‘universalidad’ construido desde la falsa jerarquía de categorías que inferiorizan todo lo no incluido en su esfera de autorreferencia” (Richard 1988, 28). Tal tarea dejaba también en claro que esas mismas categorías que omitían o despreciaban lo periférico, terminaban por precarizar la experiencia estética, que el sujeto dominante podía tener de dichas prácticas artísticas. Y es aquí donde la perspectiva sociológica o sociologizante entra nuevamente en juego (más allá de lo mencionado anteriormente que, si bien se vincula con lo sociológico, no opera del mismo modo³⁶), puesto que esa experiencia preconcebida con respecto a las obras provenientes de Chile era justamente la de una visualidad testimonial y de denuncia ante la Dictadura chilena. Mellado afirma: “lo que cierto público desea ver es la catástrofe representada. Y es efectivo que, en la Bienal, no se esperaba de Chile sino una muestra de tercermundismo” (Richard 2007, 110), cuestión que explica desde otra perspectiva la idea de “fracaso” ante la idea de “atraso” que las obras manejaban con respecto a los referentes internacionales. El desajuste era aún más complejo, puesto que las obras, si bien aludían a su contexto, no eran declaraciones testimoniales ni peticiones de ayuda (tal como el arte de la resistencia trabajaba desde el exilio), lo cual las dejaba en un limbo problemático al no ser enteramente apropiables por una “crítica artística”, ni tampoco por una “política”. La referencialidad sociocultural que producían las obras seleccionadas era sin duda producto de su contexto de autoritarismo y devastación, puesto que trabajaban desde la metáfora, la elipsis, la obliteración y la autocensura, cuestión

36 Esta diferencia es la disputa que tendrá la crítica cultural con las ciencias sociales durante la década de los '90 (e incluso contra los estudios culturales desarrollados en los centros metropolitanos). Para revisar esto, recomendamos el primer capítulo del libro *Crítica y Política* (Palinodia, 2013), llamado “Crítica Cultural”.

que no coincidía con los registros tradicionalmente aceptados de lo “social” en contextos como el local (“tercermundista”, como afirma Mellado³⁷).

Sin ir más lejos, la promesa fotográfica de la *documentalidad* que las obras seleccionadas portaban era aún más provocador para el espectador europeo, quien frente a tal soporte no podía si no esperar imágenes de denuncia³⁸, como las de la Asociación de Fotógrafos Independientes (o de los medios de prensa alternativos, que circulaban mediante las redes del exilio y la solidaridad internacional). Y esto es lo que nos permite pensar en el envío no oficial de 1982 como una propuesta curatorial de autor —no histórica, a pesar de la idea de “antología” que aparece en algunas fuentes—, que quería evidenciar el modo en que la experiencia vital contemporánea (Smith 2012) ocurría en Chile (con censura y represión), incluso si eso implicaba perder “comunicabilidad” por parte de la exposición. Esta última cuestión no era un asunto importante para la lógica productiva de la Escena de Avanzada, pues había un rechazo casi total a la idea de un lenguaje transparente e ilustrativo (tanto por el contexto dictatorial, como por los cuestionamientos al lenguaje que los referentes teóricos estaban instalando), en el entendido de que era labor del arte trabajar sobre sus condiciones de posibilidad mismas. Apelando también a su sentido contemporáneo, es que la opción curatorial de exhibir la documentación como obra (no documentos de obra, sino que traspasar obras a formatos documentales) buscaba también movilizar la memoria como fenómeno que actualiza constantemente el pasado, Richard afirma: “esos trabajos aparecen dentro de la Bienal como trabajos que —al documentarse a sí mismos como ya actuantes en su totalidad social— atestiguan de su pasado en la circunstancia de su presente; como trabajos que —inscritos en el diferimiento de sí mismos— se ofrecen a la lectura en la memoria activa de sus operaciones” (1983, 1). Y aquí la noción de “diferimiento” es fundamental, pues explicita que desde un primer momento las obras y la propuesta curatorial asumieron un desfase temporal, una “tardanza” en el sentido (no en el “reconocimiento” en tanto que éxito), que

37 Es interesante aquí que la imagen del otro construida por occidente hacia Latinoamérica no siempre responda al exotismo alegre, sino que también a la imagen de un continente sometido por el autoritarismo (frente a las innumerables intervenciones políticas que sufrimos durante los 60 y 70), y que ambas visiones sean igualmente construcciones hegemónicas que no dan espacio para la auto representación.

38 Lo más cercano a algo documental en clave “denuncia” era el registro de la acción “Para no morir de hambre” (1979) del CADA, expuesta en el envío. El resto de las propuestas operaban mediante la resignificación de lo social a través de obras que difícilmente calificaban como un “arte social”, “de compromiso”, “colaborativo” o “comunitario” (incluso el propio CADA exhibía tal contradicción, puesto que, como parte de la acción anterior, también mostraba “Inversión de escena” que resulta el componente más difícil de procesar desde los presupuestos sociales que operaban en la primera parte de la acción a través de la repartición de leche).

tendría que llegar después, una vez que esa memoria a la que apelaban se hubiese sedimentado³⁹.

Cristian Gómez-Moya refiere a esto cuando habla de que la Escena de Avanzada construyó un “espacio documental desobediente” (2018, 62), puesto que se negaba a responder al archivo “de mercancías útiles”, tanto en su referencialidad, como en su devenir mercancía u obra “museificada”⁴⁰. Es importante comprender que, si bien los archivos se constituyen de documentos, no siempre que hay un documento hay un archivo, puesto que este último es una cierta racionalidad que ordena lo dicho y no dicho, tal como plantea Foucault (2002, 219-220), por lo que la organización archivística presupone siempre una voluntad de control del discurso y las prácticas. En este sentido, la documentalidad generada por la curaduría del envío no-oficial se resistió a ser apropiada tanto por el dispositivo sociologizante (aquel que le obligaba a ser referencial con la contingencia), como por el artístico en su acepción autónoma e idealista (aquel que le demandaba “novedad” y “tradicción”), dejando a las obras en un estado de suspensión, que solo puede ser remecido mediante la acción *mediadora* del texto (en este caso, la curaduría). Y entendemos aquí mediación como lo plantea Deleuze, quien nos indica que esto es la capacidad de mantener en movimiento, de crear a partir del colectivo *puesto en marcha*, es decir, de interrelacionarnos de un modo creativo (y dicha relación no pasa solo con seres humanos, también incluye a cosas, como obras de arte) (Fontdevila 2018). La curaduría en su puesta en escena relaciona las obras entre ellas, contra ellas y en los textos (tanto los de cada propuesta, como el general de la curaduría misma)⁴¹, de modo que su activación, es decir, su revitalización o su paso a “memoria activa” se juega enteramente en la relación de “apuntalamiento” (Valdés) que revisamos anteriormente. No hay posibilidad de *movimiento* sin la intervención/interacción del texto, este es tan importante como los documentos que en sí mismos no significan nada, ni refieren a nada más que

39 No sorprende este énfasis en lo documental, su temporalidad desfasada y la memoria, cuestiones que Nelly Richard seguirá trabajando luego durante los '90 y que serán fundamentales en el ejercicio de la crítica cultural, como reflexión que se hacía cargo de todo lo obliterado por las ciencias sociales en el contexto de la transición (Richard 2013, 17).

40 Al respecto es interesante revisar el texto “El perchero» de Carlos Leppe: origen y actualidad. Una perspectiva crítica a la museificación y su vínculo con la historia del arte” de Mariairis Flores, publicado en el volumen VII del Concurso de Ensayos del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC), publicado el 2019 por el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (CNAC). En este texto, la autora exhibe cómo es que el display museográfico y la hegemonización de un relato historiográfico pueden clausurar una obra en sus posibilidades de sentido.

41 No deja de ser necesario también reconocer que estas operaciones incluyen al espectador (no siempre del mismo modo, no siempre con la misma intensidad o exigencia), quien ya no puede ser un sujeto pasivo en la medida que las obras asumen una necesidad de ser “suplementadas” por discursos de mediación que parten desde la idea de “facilitar” el vínculo entre público y sentido (O'Neill 2012, 20).

a su propia condición material (la de lo que “ya ha sido”, como diría Barthes con respecto a la fotografía).

LA DIFÍCIL CONDICIÓN DEL DOCUMENTO/OBRA Y DE LA ACCIÓN/REGISTRO.

Por último, el tema que más interesa a la hora de pensar el modo en que esta reflexión se puede o no insertar en los relatos históricos con que disponemos en la actualidad sobre el periodo, es la abierta tensión que las obras devenidas documento de arte produjeron y siguen produciendo en la reflexión disciplinar. La historiografía del arte no tiene problemas con el trabajo con obras entendidas como fuente primaria, pero sí hay una disputa en la inscripción que éstas tienen en la actualidad, donde el fervor archivístico ha escondido un fervor “coleccionista” igualmente intenso, pero que diluye convenientemente los límites entre “obra”, “proyecto”, “documento” y “registro” para beneficiar los depósitos públicos y privados, pero también las apuestas epistemológicas de cierta perspectiva investigativa y curatorial.

Nuestro interés por pensar este fenómeno desde lo exhibitivo parte desde la idea que el discurso curatorial tiene un efecto en las obras y sus modos de instalarse, tanto en su presente como en su propio devenir. Las obras no son pura inmanencia, puesto que se construyen también a partir de la interacción que ocurre en ellos con otros discursos (el de la crítica e historiografía del arte, por ejemplo), cuestión que hemos explorado a partir de la noción barthesiana de *texto*. Por lo tanto, cualquier discurso disciplinar que colisione con las obras (mediante su respectivo proceso hermenéutico), siempre se encontrará con un objeto ya colisionado por otros (ya sean los discursos, pero también otros objetos, como por ejemplo las obras con las que interactúa en el espacio exhibitivo). No hay por lo tanto una obra que pueda ser enteramente extraída o depurada de su contexto, entendido como historicidad en el amplio sentido, es decir, tanto su tiempo “original” como la suma de prácticas de lectura que esta vivenció.

Y en el caso de los documentos que esta curaduría trabajó, con plena conciencia de la operación temporal que establecían (hacia atrás, en su presente y hacia el futuro), podemos reconocer una indocilidad o desobediencia que aún late sobre ellas, no solo en el sentido antes mencionado de su eventual captura por parte de los archivos o colecciones, sino que también en el modo polémico con que siguen relacionándose con sus los discursos que intentan procesarlos. Hopenhayn ya anunciaba esto, pues reconocía una cierta hipersensibilidad en los artistas “de la

Avanzada” ante las lecturas que intentasen solidificar los vínculos y sentidos que producían sus obras (1987, 196).

Hoy asistimos a un renovado interés por lo documental y el archivo⁴², donde se ha asentado la idea de que podemos conocer más y mejor el pasado al contactarnos directamente con las fuentes primarias que representan los documentos, y así prescindir de aquellos relatos históricos hegemónicos que muchas veces han fallado a la hora de ser contrastados con tales fuentes. Sin embargo, esta tendencia que ha reforzado la idea del “hallazgo” como única posibilidad exitosa para la investigación historiográfica, ha ido progresivamente desconociendo la historicidad propia de las prácticas artísticas. Se instala, entonces, el trabajo fundado en la idea, ciertamente utópica, de un “antes de la Historia”, donde dichas prácticas no tendrían las contaminaciones de los discursos del saber que, “alguna vez”, las poseyeron y determinaron. Esto lo vemos a nivel local en dos ejemplos muy claros: primero, el discurso “oficial” y “disciplinar” representado durante un tiempo por el Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC), que, mediante su Concurso de Ensayos, buscó potenciar: “interpretaciones y relecturas con una perspectiva histórica, alejada del testimonio y la participación *in situ* de sus protagonistas”, donde se revisarían: “las genealogías artísticas y de los supuestos teóricos para explorar y cuestionar desde la recepción de textos y obras, las categorías y conceptos que se han reconocido y determinado en el ámbito de la crítica cultural” (García 2011, 9-10). Esto nos indica que los documentos promueven una depuración disciplinar que permite a la historia del arte algo así como ser ella misma, y sacudirse así de las desviaciones que promovió la crítica cultural. Segundo, tenemos el discurso “alternativo” y “anti-disciplinar” representado en la Red de Conceptualismos del Sur, quienes buscan activar en términos políticos el trabajo sobre arte en los contextos dictatoriales del cono sur. Esta visión revitalizadora (necesaria cuando hablamos de objetos desobedientes y “políticos”), aspira también a: “abrir perspectivas que promuevan relatos desmonumentalizadores y menos jerarquizantes de las experiencias que cruzan arte y política durante la dictadura y que se constituyan como un recurso crítico para la construcción del presente” (Carvajal, Varas y Vindel 2019, 64).

42 No es necesario detallar cómo desde la iniciativa “Documents of Latin American and Latino art” del ICAA-MFA (2002) detonó una serie de otras iniciativas de rescate documental a nivel local y regional, dando lugar a nuestra propia “fiebre del archivo”.

En este caso, la perspectiva analítica busca distanciar lo más posible a las prácticas artísticas de las genealogías artísticas y acercarlas a lo social, entendido como una esfera separada de lo artístico⁴³.

En el caso del Archivo CADA⁴⁴, que es el más problemático a la hora de ser analizado, por la amplitud y sofisticación del dispositivo documental al que recurrieron para sus acciones de arte, la Red afirma querer recuperar las primeras lecturas de orden sociológico, para así abrir a otras miradas (sin reconocer que ello cumple el deseo de disminuir el peso del discurso “artístico”); así como también distinguir la noción de “acción de arte” de las de “conceptualismo” y “performance”, que cargan con genealogías artísticas; y por último: “distinguir entre las lecturas que se han hecho del CADA y lo que las intervenciones del CADA, vistas desde el archivo y concebidas ellas mismas como aparatos de pensamiento, tienen aún para ofrecer” (2019, 75). Este último objetivo es quizá el más interesante, pues se vincula con lo mencionado anteriormente sobre el documento “puro” y porque, además, coincide con el caso anterior (paradójicamente) en su deseo de separar lo *dicho* (teórico) de lo *hecho* (práctico).

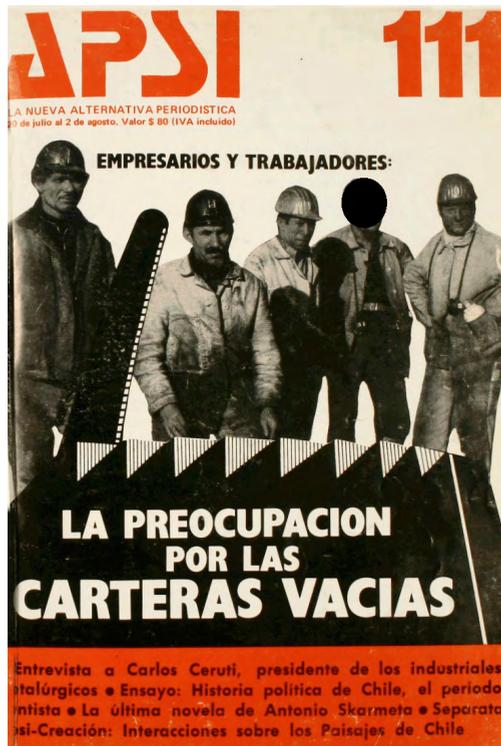
Pero la coincidencia no acaba allí, puesto que desde lugares totalmente distintos (uno disciplinar y “neutro”, el otro anti-disciplinar y “politizado”) se busca contrarrestar un discurso en particular que es identificado con distintos nombres: crítica cultural en el primer caso y “genealogías artísticas” en el segundo (aunque en rigor, ese discurso adquiere el nombre específico de “Escena de Avanzada”). Y es justamente eso, aquello a lo que Gómez-Moya refería como “desobediencia”: el discurso de “la Avanzada”, presente en la curaduría del envío no oficial (devenido después crítica cultural). Un dispositivo teórico que producido en conjunto con las obras las revistió de una cierta refractariedad a la fijación de otros discursos de lectura, pero que a la vez, permiten su infinita actualización (y disputa), a través del uso problemático del documento. Ambas lecturas aparentemente distantes tratan al “documento como un hecho en sí mismo (...) [creyendo] necesario naturalizar el acceso al archivo como quien logra verse ver ahí, en un estado más puro o en su plena conciencia del ser, sin mediar en ello el efecto especular del documento en sí” (Gomez-Moya 2018, 63). Es decir, ambos consideran posible

43 Este maniqueísmo que divide de modo radical lo artístico de lo social se funda en una lectura crítica de la tradición política iniciada con las obras neovanguardistas, que como sabemos, reinventaron el modo de trabajar con lo político desde la experiencia histórica de las vanguardias de principios de siglo XX. Asimismo, es una idea que desconoce el carácter de “práctica social” del arte, y que probablemente le da demasiada importancia al carácter de campo (Bourdieu) del mundo del arte, como si ello implicara una disociación radical de lo social.

44 Proyecto más reciente de la Red de Conceptualismos del Sur, finalizado el año pasado con la edición en un tomo del Archivo CADA, en alianza con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile).

llegar a la verdad original de las prácticas artísticas que estudian, ya sea omitiendo o desbordando aquellos dispositivos críticos que le dieron forma en un primer lugar, a tales prácticas.

Los documentos siempre estarán ahí, pero a diferencia de otros documentos históricos, estos fueron trabajados poéticamente, por lo que cualquier relación de verdad que busquemos en ellos llegará a un momento de desconfianza o frustración. ¿Cómo podríamos entonces revisar históricamente estas prácticas, que anticiparon o imaginaron desde su propia diagramación su posterior inclusión histórica? ¿Cómo trabajar con documentos cuidadosamente seleccionados y esecnicados, que niegan su condición de registro, pero a la vez no dejan de manifestarse como tales? Mi propuesta por ahora es simplemente mirar con más detalle y atención al modo en que en su momento fueron curatorialmente trabajadas dichas prácticas, sin negarle a la curaduría su autonomía y especificidad y reconociendo el rol activo que jugó en la construcción de una arquitectura teórica tan poderosa e ineludible como la “Escena de Avanzada”.

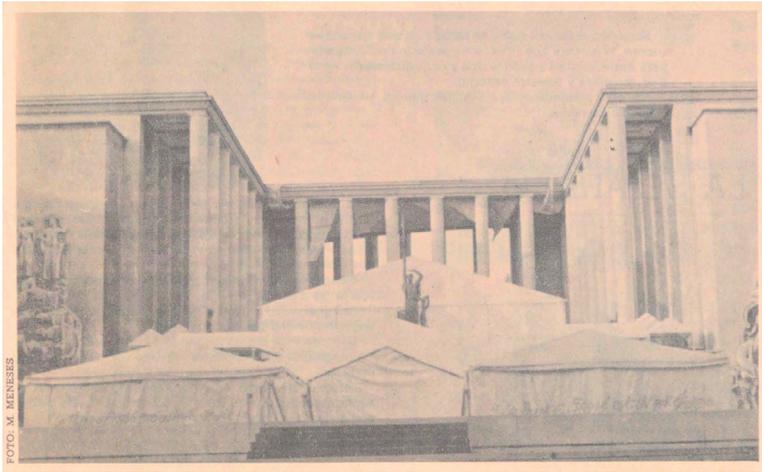


CAMPOS DE LUZ



NOS DETENEMOS AL BORDE DE NUESTRAS TINIEBLAS Y MISTERIOS. CAIDA Y VACIO INEXPRESABLE SE SOMETEN A LA QUEMA TRANSFORMANDOSE RENACEN. LLAMADO A CONFRONTAR LA SOLEMNE TRANSMUTACION DE LA MATERIA TRANSPARENTE EXPUESTO AL ACTO INAUGURAL DE UN NUEVO ESPACIO. LA VILLA FREI POBLADA POR MILES DE MIRADAS TIENE DOS CARAS AL CIELO, LA LUZ NATURAL DEL ORIENTE OCULTO, FUNDIRA CON EL PONIENTE EN LLAMAS. NO HABRA HORIZONTES VISIBLES PARA NADIE. LAS MIRADAS MILENARIAS SERAN ESPEJO Y LIMITE DE NUESTRA AGONIA. NUESTRO TRABAJO SERA ESPEJO ILIMITADO DE SUS MIRADAS. LLAMAMOS A ACTUAR COMO GESTORES DE ESPERANZA. TU, RECOGE, DOBLA Y RETIRA ESTA ATMOSFERA COLMADA POR TANTA DIVISION - ESTACION ILUSA DEL TODO. INVOCO MI ORIGEN Y MI ACTUAL DE SARRAIGO. ES EN ESTOS SITIOS DONDE UN MODULO AGOTA LA FICCION DE LLAMARSE PATRIA, PARA FILTRAR EN TU VIDA TANTA POSTAL TANTO MAR TANTO DESIERTO TANTA CIUDAD REPETIDA EN SU FRACASO TANTO BASURAL DE SUEÑO. QUE ESTE CAMPO NEUTRAL SEA LO SUFICIENTEMENTE FRAGIL, IMPRESCINDIBLE, BELLO AL FIN Y AL CABO, PARA QUE COMO TELON DE FONDO SE NOS VUELQUEN SE NOS MATERIALICEN ESOS CAMPOS DORMIDOS DE NUESTRAS CREENCIAS.





BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. «De la obra al texto.» En *El susurro del lenguaje*, de Roland Barthes, 73-82. Barcelona: Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. «La muerte del autor.» En *El susurro del lenguaje*, de Roland Barthes, 65-71. Barcelona: Paidós, 1994.
- Brunner, José Joaquín. La estructuración autoritaria del espacio creativo. Santiago: FLACSO, 1979.
- CADA. «C.A.D.A l'avant-garde chillienne.» Editado por Catherine Millet. *Art Press*, nº 62 (Septiembre 1982): 15.
- Carvajal, Fernanda, Paulina Varas, y Jaime Vindel. *Archivo CADA Astucia práctica y potencias de lo común*. Santiago: Ocho libros, 2019.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Dickie, George. *El círculo del Arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Fernández López, Olga. *Exposiciones y comisariado Relatos cruzados*. Madrid: Cátedra, 2020.
- Fontdevila, Oriol. *El arte de la mediación*. Madrid: Consonni, 2018.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Galaz, Gaspar, y Milan Ivelic. *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso - Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- García, Soledad. «Prólogo.» En *Ensayos sobre Artes Visuales Prácticas y discursos de los*

años '70 y '80 en Chile, de Fernanda Carvajal, María José Delpiano y Carla Macchiavello, 9-11. Santiago: LOM-CCPLM, 2011.

Gomez-Moya, Cristian. *Hegemonía y Visualidad (1987-2017) Documento de Arte*. Santiago: Palinodia, 2018.

Honorato, Paula, y Luz Muñoz. *Reconstitución de Escena 1975-1981 8 Publicaciones de artes visuales en Chile*. 20 de Septiembre de 2020.
https://web.archive.org/web/20080515164315fw_/http://www.textosdearte.cl/recomposicion/mirada2.html.

Hopenhayn, Martín. «¿Qué tienen contra los sociólogos?» *En Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*, de Nelly Richard, 93-99. Santiago: FLACSO, 1987.

Lippard, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

Macchiavello, Carla. «Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos.» *En Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, de Fernanda Carvajal, María José Delpiano y Carla Machiavello, 85-116. Santiago: LOM-CEDOC CCPLM, 2011.

Mellado, Justo. *Justo Pastor Mellado*. 13 de Enero de 2005.
<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=14>.

Mosquera, Gerardo. *Copiar el Edén Arte reciente en Chile*. Santiago: Puro Chile, 2006.

O'Neill, Paul. «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente.» *EXITBOOK* (Proyectos Utópicos S.L.), n° 17 (2012): 8-51.

Oyarzún, Pablo. «Crítica; historia.» *En Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*, de Nelly Richard, 43-52. Santiago: FLACSO, 1987.

Rendueles, César, y Ana Useros. *Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

- Reyes Sanchez, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a mujeres por la vida*. Ciudad de México: Tesis de maestría UNAM, 2012.
- Richard, Nelly. «“Con Textos” en Galería Sur: un marco de desalentamiento.» *La Separata*, 1982.
- . *Crítica y Política*. Santiago: Palinodia, 2013.
- . «Chile en la XII Bienal de París.» *La Separata*, Julio de 1983: 1-8.
- Richard, Nelly. «Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo.» *Aisthesis*, 1988: 25-29.
- Richard, Nelly. «Le Chili comme scene de reventication.» Editado por Catherine Millet. *Art Press*, nº 62 (Septiembre 1982): 14-15.
- . *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- . *Re-escrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada*. Santiago: Departamento de Artes Visuales - UCH, 2020.
- Richard, Nelly, y Justo Mellado. *Cuadernos de/para el análisis*. Santiago: Autoedición, 1983.
- Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nueva York: Independent Curators International Inc., 2012.
- Valdés, Adriana. «A los pies de la letra: Artes y escritura en Chile.» En *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*, de Adriana Valdés, 277-303. Santiago: Metales Pesados, 2006.
- Varas, Paulina. «De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada.» *ICAA Documents Project Working Papers*, 2007: 54-61.
- Williamson, Luz María. *Memoria y Amnesia. Sobre la historia reciente del arte en Chile (1976-2006)*. Madrid: Tesis doctoral UCM, 2014.

**HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO:
APORTES DE LA TEORÍA DE MEDIOS
PARA REPENSAR LA CATEGORÍA DE LO HUMANO**

JOAQUÍN ZERENÉ HARCHA

A lo largo de su trabajo, el filósofo francés Michel Foucault aborda las diversas formas y transformaciones históricas de los discursos del saber y de las prácticas del poder como eje central para abordar el problema de la configuración de la subjetividad. La descripción de las ciencias y saberes le permite analizar cómo es posible “la objetivación del sujeto” a partir de una disciplina determinada. En su obra *La Arqueología del Saber*, el filósofo francés buscaba exponer cómo, desde el siglo XVII, surgen una serie de discursos científicos que en el siglo XVIII posibilitarán la formulación de “un nuevo objeto: el hombre” (Foucault 2013, 89.). Posteriormente, será la formulación discursiva de este “hombre” la que permitirá una nueva articulación de saberes para el siglo XIX, bajo el nombre de “ciencias humanas”. Sin embargo, advierte Foucault, la paradoja de esta situación radica en que el hombre pasa a ser sujeto y objeto a la vez, ya que luego de autoproclamarse fuente de todo posible conocimiento, queda convertido en un posible objeto de conocimiento del pensamiento “antropológico-humanista”.

Con este diagnóstico en mano, el filósofo francés se plantea el no menor desafío de configurar una “tentativa para hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho” (Foucault 2002, 232) y establecer un tipo de “análisis histórico liberado del tema antropológico” (ibíd., 26), anunciando tanto la muerte del *autor* como la del *hombre*. El desplazamiento de la *historia* hacia la *arqueología* implica una forma de acceso a los discursos, que evita tanto su formalización como su

interpretación, (ibíd., 227) y abandona “la obra” y el “sujeto creador” como instancias privilegiadas del análisis del discurso (ibíd., 234-235), reconociendo que “lo dicho no se reduce a ser la manifestación de una interioridad individual o trascendental” (Castro, 17). Para entender al sujeto, a diferencia del pensamiento antropológico, que “interrogaba el ser del hombre o su subjetividad”, la arqueología “hace que se manifieste el otro, y el exterior” (Foucault 2002, 223). Es desde la exterioridad del lenguaje que, finalmente, es posible rastrear y analizar las condiciones que posibilitan la conformación tanto de los discursos como de los sujetos. En otras palabras, no hay sujeto que se “exprese” en los discursos sino, más bien, el sujeto se evidencia como “expresión” de los discursos. El método arqueológico parte de la base que “objetos, sujetos, conceptos y estrategias” no existen antes de los discursos, sino que se forman dentro de ellos (Castro, 17).

A diferencia de la historia de las ideas, el punto de vista de la arqueología foucaultiana requiere que el analista, de cierta forma, renuncie al anhelo por llegar a una explicación o interpretación en torno a lo que los discursos “expresan”, para más bien situarse a un nivel particular que le permita “poner de relieve la existencia del discurso científico y su funcionamiento en la sociedad” (Foucault 2013, 268). Al poner la atención en las *discontinuidades*, *especificidades* y *exterioridades* involucradas en la “*individualización* de los discursos” (ibíd. 194), autor, hombre y sujeto se nos evidencian como construcciones discursivas. Es así que, en el ya famoso último párrafo de *Las Palabras y Las Cosas*, Foucault (1968, 375) no duda en cerrar su libro anunciando que, “El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin”.

ARQUEOLOGÍAS DE LOS MEDIOS: EL HUMANO COMO PROBLEMA MEDIAL

Foucault (2013, 166) plantea a la arqueología como “análisis del discurso en su modalidad de archivo”, entendiendo al *archivo* no como un acervo de documentos que contienen discursos, sino como sistemas que rigen la producción de enunciados y la configuración de formaciones discursivas (Foucault 2002, 221). El archivo no se refiere ya al lugar de almacenamiento del conocimiento, sino a las condiciones de existencia de este. Es así como la descripción arqueológica del archivo permite aproximarse al problema de cómo, en una determinada época, se establecen los límites y las formas de la *decibilidad*, de la *conservación*, de la *memoria*, de la *reactivación* y de la *apropiación* (Foucault 2013, 203-204). Son estas reglas

las que, finalmente, determinan lo que puede ser dicho o no dicho, pensado o no pensado, visto o no visto, oído o no oído, imaginado o no imaginado, delimitando el campo de lo real. En este sentido, Foucault planteará al archivo como un *a priori* histórico, la condición previa para la existencia de cualquier discurso, incluso de la misma “historia”. Hasta el punto de que, a partir de sus reflexiones, “la noción misma de realidad [...] parecería estar contenida o implicada en la discusión cultural del archivo” (De Mussy & Valderrama, 48-49).

En su adaptación del método arqueológico de Foucault al análisis de los medios, el teórico alemán Friedrich Kittler desplazará el “*a priori* histórico” del filósofo francés por un “*a priori* técnico”, para entender el funcionamiento de los sistemas culturales de sentido. Si bien siempre rechazó que se le identificara como un arqueólogo medial, prefiriendo el término *técnicas culturales*¹ para referirse al campo de análisis que le interesaba, la lectura que Kittler propuso de los trabajos de Foucault ha sido clave en distintos desarrollos de este ámbito de estudios, ejerciendo, hasta el día de hoy, una fuerte influencia para diversas aproximaciones arqueológicas sobre las historias y estudios mediales. Sin dejar de lado la importancia de las instituciones “como nodos en las redes de los medios técnicos” (Parikka 2012, 8)², Kittler buscó estudiarlos de manera similar a como Foucault analizaba los archivos de libros y documentos escritos para exponer las condiciones que permiten el surgimiento de ciertas prácticas y discursos culturales en torno a otros medios de comunicación. Tal como el teórico alemán muestra a lo largo de sus trabajos, el texto no es el único medio capaz de ocuparse del “cultivo de lo humano”.

Uno de sus aportes más reconocidos en torno a su lectura del trabajo del filósofo francés, será plantear al *medio* como el *archivo*. Kittler (1999, 5) advirtió que el análisis del discurso que Foucault aplicó en sus trabajos en torno a la escritura no podía, por ejemplo, ser aplicado a los archivos de material sonoro o fílmico. Era necesario otorgar mayor atención, no sólo a las redes tecnológicas y los desarro-

1 El concepto de técnicas culturales nos remite, por lo menos, al siglo XIX. En la Alemania de esta época, el término era equivalente a lo que en inglés se denominaba “agricultural engineering” (ingeniería agrícola) y era utilizada para referirse tanto a las “técnicas de crianza y domesticación de animales” como a la “regulación de los ríos” y el cultivo de especies vegetales (Siegert 2011, 14). Ya en la década del ’70 del siglo XX este término era utilizado para referirse a “técnicas de educación: leer, escribir, calcular” (ibid.). Si en un primer momento el término se refería a la transformación de naturaleza en cultura, en su segunda variante, podríamos decir, nos indica el problema de la “culturización de la tecnología” (Winthrop-Young, 6). Finalmente, desde los 80’, pero sobre todo hacia el cambio de milenio, el concepto de “técnicas culturales” comenzará a resurgir, esta vez, en el contexto de lo que podríamos llamar estudios mediales y culturales alemanes, ejemplarmente en el trabajo de Friedrich Kittler. Cabe mencionar que, entre otras cosas, Kittler fue uno de los miembros fundadores del Helmutz Center for Cultural Techniques de la Universidad de Humboldt

2 En adelante, todas las traducciones del inglés son del autor.

llos científicos, sino también a las dimensiones materiales y especificidades técnicas de los medios en el análisis arqueológico (Parikka 2012, 6). En su adaptación de la arqueología foucaultiana al estudio de los medios tecnológicos, plantea la noción de *aufschreibesysteme*³, traducida al inglés como *discourse networks* (redes discursivas), designando la red de técnicas e instituciones que permite la *transmisión, procesamiento y almacenamiento* de las informaciones relevantes para una determinada cultura (Kittler 1990, 369). Advirtiendo que: “Los humanos cambian su posición; ellos dan un giro desde la agencia de la escritura, hacia convertirse en una superficie de inscripción»” (Kittler 1999, 210). De esta forma, formulará la pregunta por las distintas “epistemes de las culturas medievales”, intentando dar cuenta de cómo las transformaciones históricas en la configuración de las redes tecnológicas “activan y modulan nuestros pensamientos, sensaciones, percepciones, memoria” (Kittler 1990, 72). Para Kittler los medios tecnológicos, en tanto *archivos*, juegan un rol fundamental en los procesos de configuración de subjetividades, individuales y colectivas, en tanto rigen los modos en que la historia “se inscribe en varios cuerpos o materiales” (Parikka 2012, 6).

[...] cuando pienso en la mecánica del poder, pienso en su forma capilar de existir, en el proceso por medio del cual el poder se mete en la misma piel de los individuos, invadiendo sus gestos, sus actitudes, sus discursos, sus experiencias, su vida cotidiana (Foucault 1979, 89).

Podríamos decir que la pregunta básica de esta perspectiva arqueológica sobre los medios, y que involucra dimensiones estéticas, políticas, económicas y tecnológicas, corresponde a cuáles son las condiciones de existencia de los medios y cómo las prácticas con ellos modelan nuestras formas de vida y subjetividad (Parikka 2012, 18). De ahí la importancia de ejercitar una especie de deconstrucción de las capas tecno-materiales que dan forma a las culturas y sujetos humanos. El problema es que los medios tecnológicos registran la dimensión física del mundo más allá de las intenciones y significados humanos. Kittler responde a esta dificultad planteando la necesidad de abandonar todo significado semántico de la noción de información⁴, orientando —como recomendaba Foucault— el

3 A partir de la traducción al inglés de su libro *Aufschreibesysteme 1800/1900* bajo el título *Discourse Networks 1800/1900*, el concepto se ha popularizado como *discourse networks* (redes discursivas), sin embargo, cabe señalar que en esta traducción se pierde en parte la especificidad del término *aufschreibesysteme*, más cercano, quizás, al de “sistemas de notación”.

4 Para articular este entendimiento no-semántico del concepto de información, Kittler retomará varios planteamientos que Claude Shannon expone en su artículo “*Mathematical Theory of Communication*” (1948).

análisis del discurso hacia el exterior de nuestro lenguaje, en este caso hacia las materialidades de los signos y los procesos comunicacionales. En este sentido, el conocido llamado de Kittler a expulsar el espíritu (*Geist*) de las ciencias del espíritu (*Geistwissenschaften*) o al humano de las ciencias humanas del siglo XXI, que claramente hace eco del desafío levantando por Foucault de liberar a la historia del tema antropológico y el dominio de la hermenéutica y el sentido⁵, desplazando el análisis de la agencia humana hacia la *agencia de la máquina*. Para Kittler, actualmente los medios de comunicación determinan nuestra situación, descentrando al humano como sujeto histórico (Kittler 1999, xxxix).

Los planteamientos de Foucault son utilizados por Kittler para “repensar la máquina como el archivo” (Parikka 2012, 87), abordando los problemas que presentan la infraestructura tecnológica, los medios de registro, las formas de inscripción, los soportes comunicacionales, junto a las prácticas y operaciones de almacenamiento. En este contexto, su método arqueológico-genealógico, que permite orientar la investigación hacia la búsqueda de las dimensiones no discursivas presentes en diversas *prácticas y dispositivos* (Parikka 2012, 6), es adaptado al estudio de los medios tecnológicos, como una forma de revelar su funcionamiento interno a partir de una suerte de “ingeniería inversa” sobre ellos (Parikka 2012b, 27). Investigar la “agenda escondida” de los medios tecnológicos implica poner especial atención a sus dimensiones físicas y materiales, para poder comprender mejor los procesos técnicos que rigen la comunicación (transmisión), computación (procesamiento) y memoria (almacenamiento). Esto permite un viraje en el análisis de “la representación del significado/sentido hacia las condiciones de representación” (Siegert 2011, 15), que remite a los vínculos existentes entre los medios y las transformaciones de la percepción y el saber (o conocimiento). En otras palabras, entender todo documento de la cultura como un documento de la técnica (Winthrop-Young, 7).

Humans as such do not exist independently of cultural techniques of hominization, time as such does not exist independently of cultural techniques of time measurement, and space as such does not exist independently of cultural techniques of spatial control (Siegert 2013, 57).

5 En un breve ensayo llamado “Las universidades en la era de la información” (2008), el teórico alemán señala cómo la “máquina universal” de Alan Turing ha abierto insospechadas posibilidades para repensar tanto el lugar de las ciencias naturales, que debiesen comenzar a entenderse como “ciencias técnicas”, como el de las ciencias del espíritu, las cuales desde su consideración contemporánea como “ciencias de la cultura” deberían asumirse como “técnicas culturales”. Esto habilitado centralmente a partir de un entendimiento donde el auge, despliegue y expansión de la cibernética, desde al menos la posguerra de la segunda guerra mundial, se plantea como una revolución no sólo científica y técnica sino, quizás, ante todo cultural (Kittler 2008, 191).

Hacia el cambio de milenio, con el giro hacia las técnicas culturales, la teoría de medios alemana, y el mismo Kittler, comienzan a dejar de lado la exclusión total del “hombre” y la “antropología” para explorar las posibilidades que abre “una historia antropológica que relaciona comunicación cultural con tecnologías”, capaz de abandonar la obsesión por las “constantes antropológicas” (íbid.55). En este sentido, es importante recordar que el teórico alemán ofrece una definición bastante amplia de “medio”, basada en las condiciones y posibilidades de almacenar, procesar y transmitir información, pudiendo ser aplicada tanto a los textos como a las imágenes, tanto a la computadora como a la ciudad. Como acertadamente explica la teórica alemana Sybille Krämer (2013, 93), para Kittler los “medios” (*media*) son fundamentalmente “técnicas culturales” que permiten “seleccionar, almacenar, y producir datos y señales”. Esta amplitud de la definición de medio abre caminos interesantes para generar puentes entre la teoría de medios y la historia del diseño en torno a la investigación crítica de las dimensiones materiales, visuales y mediales de las culturas humanas.

MEDIOS. Almacenamiento, transmisión y procesamiento de información: ésta es la definición elemental de medios en general. En dicha definición entran cosas tan pasadas de moda como los libros, tan conocidas como la ciudad y tan nuevas como la computadora. Solamente que la arquitectura computacional de von Neumann implementó técnicamente esta definición por primera vez en la historia (o como su final) (Kittler 2018, 164).

ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO: EL HUMANO COMO PROBLEMA DE DISEÑO

Un espacio de discusión en torno al diseño de este tipo, fue articulado por la *3rd Istanbul Design Biennial —Are we human?: The design of the species: 2 seconds, 2 days, 2 years, 200 years, 200,000 years*, curada en 2016 por Beatriz Colomina y Mark Wigley, en la cual se propone un claro llamado a poner mayor atención a este tipo de problemáticas del pensamiento contemporáneo. Esta bienal propuso una sugerente línea curatorial, acompañada de un tanto o más interesante y esclarecedor libro, que articula un marco de discusión teórica orientado a repensar al diseño como una disciplina centrada en el problema de “lo humano”. En su libro, *Are We Human? Notes for an archaeology of design* (2016), Colomina y Wigley invitan a pensar la historia del diseño como una historia de las cambiantes concepciones de lo humano y, de esta forma, ampliar lo que actualmente entendemos

por diseño, partiendo de la base que todo diseño no sólo modifica el mundo sino, también, en ese movimiento altera a los seres humanos. De esta manera, se plantea que, en realidad, el objetivo del diseño no sería tanto el de servir al humano como el de “rediseñarlo”.

El humano es inseparable de sus técnicas y de sus artefactos, llevando muchas veces a pensar estos como “extensiones” del humano que se encuentran a su servicio para lograr sus fines. Sin embargo, incluso si aceptamos esta idea de la técnica como prótesis y que los artefactos han sido diseñados “a imagen y semejanza” del cuerpo y mente humanos, habrá que reconocer que nuestra coexistencia con los mismos acaba modificando nuestras concepciones respecto al cuerpo y mente humanos. Los artefactos no son meros “medios para un fin” que responden a la voluntad humana (Colomina & Wigley 2006, 24) sino que, más bien, estos actúan como “interfaces, permitiendo diferentes formas de involucrarse con el mundo, pero igualmente permitiendo al mundo involucrarse con el humano de forma distinta” (íbid. 25). La vida cotidiana actual involucra “la experiencia de miles de capas de diseño” que se despliegan desde las profundidades de la tierra y del océano hasta los límites del planeta y del espacio exterior, conectando redes y sistemas tecnológicos, cuerpos y cerebros orgánicos, materiales y genes sintéticos (íbid. 9). “El humano irradia diseño en todas direcciones” y la huella de la humanidad está ya por todo el planeta, en la tierra cultivada y los animales criados, en la contaminación atmosférica y en la basura oceánica, incluso en diversas ondas de radio que circulan por las capas invisibles del espectro electromagnético (íbid. 12). Si, en tiempos del antropoceno, reconocemos la existencia de una suerte de “capa geológica” marcada por la intervención de la artificialidad humana, entonces se dificulta la posibilidad de seguir manteniendo la diferencia entre lo natural y lo artificial, o entre naturaleza y cultura. Siguiendo el diagnóstico de Colomina y Wigley, ya no podemos seguir hablando de un mundo “por fuera” del diseño, ya que el “diseño se ha vuelto el mundo” (íbid.). En este sentido, “literalmente vivimos dentro del diseño” (íbid. 9).

Design is what you are standing on. It is what holds you up. And every layer of design rests on another and another and another. To think about design demands an archaeological approach. You have to dig. Dig into the ground, underground, beneath the seabed, and deep into the Earth. Dig into the things sitting on the ground –buildings, cities, treetops, and antennae. Dig over the ground –into the air, clouds, and outer space. Dig even into the invisible layers –data storage, formulas, protocols, circuits, spectra, chemical reactions, gene sequences, and

social media posts. Digging, documenting, dissecting, discussing-digging, that is, into ourselves (ibid.).

Si acordamos, siguiendo a Boris Groys (2014, 21), que el diseño, al menos como lo conocemos hoy en día, nace en el siglo XX como una respuesta a la historia de las artes “aplicadas” y “decorativas”, alimentado por las ideas de las vanguardias históricas, la formulación moderna del diseño planteó un quiebre con la tradición, la cual inscribía el ejercicio del diseño como un trabajo sobre la apariencia de las cosas orientado a volver “bellos”, “agradables” y “deseables” los más diversos objetos. La crítica del diseño moderno radica en que, al operar de esta forma sobre las cosas, lo que se conseguía era ocultar la cosa misma hasta hacerla invisible bajo las superficies seductoras que las envuelve. En este sentido, se propondrá “la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas” y, así abandonar un entendimiento del diseño en función de la generación superficies orientadas a exacerbar el “fetichismo de la mercancía” y el “consumo ostensible”. El diseño moderno se propone la ambiciosa tarea de eliminar “todo lo que se había acumulado en la superficie de las cosas a lo largo de siglos” como una forma de purificar las cosas y encontrar, algo así, como su verdadera naturaleza o esencia (ibid. 22). La depuración formal que plantea el diseño moderno busca presentar las cosas de forma, digamos transparente, de manera que las personas, en su encuentro con ellas, puedan interpretar rápidamente su función y su sentido. El diseñador se preocupa entonces no sólo de diseñar las cosas sino de “modelar la mirada del espectador de manera tal que pueda describir cosas por sí mismo” (ibid.). Como agudamente reconoce Groys (2014, 21-36), en su ensayo “La obligación del diseño de sí”, esta situación apunta a un cambio de paradigma fundamental, en el paso de las artes aplicadas al diseño moderno, que implica una ampliación de campo de acción del diseño de las cosas al diseño de los seres humanos. Esto es, entender que el problema clave del diseño corresponde al diseño del sujeto.

El surgimiento del diseño moderno está profundamente ligado al proyecto de rediseñar al hombre viejo como Hombre Nuevo. Este proyecto, que surgió a comienzos del siglo XX y hoy es desechado con frecuencia como algo utópico, nunca fue verdaderamente abandonado. De una forma modificada y comercial, este proyecto continúa teniendo efecto y su potencial utópico inicial ha sido actualizado reiteradamente. El diseño de las cosas que se presentan ante los ojos del sujeto que observa es fundamental para una comprensión del diseño. La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño

son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro (íbid., 22-23).

El discurso del diseño moderno y sus múltiples variaciones durante el siglo XX, apuntan constantemente hacia un “nuevo mundo” y un “nuevo hombre”, un sujeto moderno que vive su vida moderna, con herramientas modernas para desenvolverse en un mundo moderno (Colomina & Wigley, 2016,128). El diseño moderno prometía un mundo “a escala humana”, acorde a la “naturaleza humana”, capaz de satisfacer las “necesidades humanas” y así proteger el “alma humana” de la barbarie y desplegar las condiciones materiales para el despliegue de su voluntad por el mundo, rediseñándolo a su imagen y semejanza (íbid.). El problema, como bien advierten Colomina y Wigley, es que al diseñar el mundo que habitará, transformándolo material y simbólicamente a través de diversas técnicas, el humano se rediseña a sí mismo (íbid. 23). Visto de esta manera, el diseño no sólo se encuentra en “la base de la vida social” sino que en el núcleo mismo de “lo que nos hace humanos” (íbid.12). Sin olvidar que “humano es una categoría inestable, incluso un ser inestable” (íbid. 23) y que es esta misma inestabilidad y “plasticidad” de lo humano, las que constituyen el fondo de su radical atributo como especie de ser capaz de modificar sus capacidades y su entorno.

Una *arqueología del diseño* debería orientarse entonces, hacia un ejercicio de indagación crítica que busca “descubrir las formas sedimentadas de reinventar lo humano” (íbid. 10). Así surge la pregunta por cómo las dimensiones materiales, mediales y visuales de la cultura configuran los modos de vida humanos y -en este movimiento- los sentidos de lo humano. Desde esta perspectiva, el diseño puede ser un medio de indagación crítica, capaz de articular espacios de discusión y creación interdisciplinarios, transversales a las artes y las humanidades, orientados a explorar las implicancias históricas, culturales, sociales y políticas respecto de nuestras formas de interactuar con los más diversos artefactos tecnológicos que median nuestras relaciones cotidianas con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Edgardo. 2013. *Archivo y Política*. Siglo XXI: Buenos Aires, pp.15-34.
- Colomina, Beatriz & Wigley, Mark. 2016. *Are we human? Notes of an archaeology of design*. Lars Müller Publishers: Istambul.
- De Mussy, Luis G. & Valderrama, Miguel. 2010. *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. RIL: Santiago.
- Foucault, Michel. 2013. *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y su método*. Siglo XXI: Buenos Aires
- _____.2002 (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México D.F.
- _____.1988. “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol.50, No3. Julio-Septiembre, pp. 3-20.
- _____.1979. *Microfísica del poder* (edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría). Edissa: Madrid.
- _____.1968 (1966). *Las Palabras y Las Cosas*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora: Buenos Aires.
- Kramer; Sybille. 2006. “The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation or Friderich Kittler’s conception of media”. *Theory Culture & Society* Vol. 23 (7-8), pp. 93-109.
- Kittler, Friedrich. 2018. *La verdad del mundo técnico: Ensayos para una genealogía del presente*. Fondo de Cultura Económica: México D.F.
- _____. 2008. “Las universidades en la era de la información”. *Redes* 14(28), pp. 189-154.

- _____. 1999. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press: Palo Alto.
- _____. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press: Palo Alto:
- Parikka, Jussi. 2016. “Arqueologías mediáticas desde la naturaleza” (entrevistador Paul Feigelfeld; traductor Julián Etienne). Original publicado en *e-flux* “Media Archaeology Out of Nature: An Interview with Jussi Parikka” (2015).
- _____. 2012. *What is media archaeology?*. Polity: Cambridge.
- _____. 2012b. “La nueva materialidad del polvo” en *Artnodes* No12. Universitat Oberta de Catalunya: Barcelona.
- Siegert, Bernhard. 2013. “Cultural Techniques: Or the end of intellectual postwar era in german media theory”. *Theory Culture & Society*— Special Issue: Cultural Techniques Vol. 30 (6), pp. 48-65.
- _____. 2011. “The map is the territory”. *Radical Philosophy* 169, pp. 13-16.
- Winthrop-young, Geoffrey. 2013. “Cultural Techniques: Preliminary Remarks”. *Theory Culture & Society*—*Special Issue: Cultural Techniques* Vol. 30 (6), pp. 3-19.

**CONSTRUCCIONES DE LENGUAJES VISUALES: LOS EVANGELIOS
SEGÚN GUSTAVO PIQUEIRA**

GUILHERME PARANHOS PAES

MIRTES CRISTINA MARINS DE OLIVEIRA

Este artículo tiene como propósito analizar el diseño gráfico Mateo, Marcos, Lucas y Juan o MMLJ (2014), del diseñador brasileño Gustavo Piqueira. El cual consiste en una relectura de las Biblias medievales del siglo V al siglo XV. A partir de ellas, el diseñador estudia el lenguaje visual presente en estas Biblias y formatea una propuesta de la versión, a la luz del siglo XXI. El análisis de este proyecto enfatiza las construcciones en las que el lenguaje visual presenta relaciones entre producciones históricas y contemporáneas en relecturas a partir de su nuevo contexto.

Un libro se puede configurar en muchas formas, tamaños, composiciones visuales, materiales y funciones. Dentro de la enorme variedad de posibilidades de composición de un libro, el aspecto físico de este objeto es fundamental para generar significados. La materialidad de esta pieza lo caracteriza como un objeto palpable, manipulable, real y conceptual. Estos atributos son una parte sustancial de la estructura del diseño gráfico como un todo.

El proyecto Mateo, Marcos, Lucas y Juan o MMLJ (2014) de Gustavo Piqueira es una relectura del lenguaje visual de una serie de Biblias, elaboradas desde el siglo V al siglo XV, para el universo contemporáneo. El diseñador y su equipo plantearon una colección de particularidades compositivas, presentadas en estos conjuntos de libros históricos escritos por otros 30 autores, divididos en dos secciones principales, el Antiguo y el Nuevo Testamento, que componen narrativa judeocristiana. Más propiamente, desde el punto de vista visual, observamos las

transformaciones gráficas que se muestran en estos códigos¹. La lectura de esta colección hizo posible una nueva versión de la Biblia medieval desde una perspectiva actual, que apunta al uso de la tecnología informática y gráfica para producirse y una articulación entre las producciones de estos dos momentos distintos.

El trabajo de Gustavo Piqueira al frente de la oficina Rex Design (1997) y desde 2010 como Casa Rex (São Paulo), en la que es fundador, presenta un lenguaje visual variado, presente en más de cuatrocientos sesenta proyectos galardonados² que muestran cuán diverso puede ser el radio de acción del diseñador y cómo la producción puede volverse múltiple.

En más de veinte libros publicados, se puede observar una mezcla de diseño, historia, arte, literatura; una exploración de los límites del libro impreso y una mirada a la vida cotidiana para encontrar posibilidades narrativas textuales y visuales, que resultan en intentos contemporáneos de confluencia de lenguajes. La exploración de la materialidad está presente en sus proyectos de libro impreso, con múltiples composiciones visuales y textos que son una extensión de la propia visualidad de sus libros.

El presente estudio explora la pregunta de cómo el diseñador contemporáneo construye el lenguaje visual. El MMLJ de Gustavo Piqueira proporciona un enfoque dirigido a comprender cómo los códigos visuales, los elementos y los lenguajes pueden comportarse, a través de su fugacidad, en un objeto. Nuestro estudio se basa en el análisis de objetos que hace Hall (2016) y que examina el procedimiento y la construcción del lenguaje como un medio para dar significado a los objetos; en Lupton (2008), que basa los términos y conceptos en el diseño gráfico; Ono (2004) para una alineación entre la cultura material y el diseño, y Poyner (2010), que presenta los enfoques de diseño gráfico posmoderno en cuanto a sus concepciones, conceptos y provocaciones. Estos autores sirven como base analítica para las exploraciones de MMLJ, a fin de comprender cómo se presentan los aspectos de este proyecto de diseño gráfico.

CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

El lenguaje visual, protagonista en el campo del diseño gráfico, contempla la elaboración de productos como carteles, editoriales (libros y revistas), envases,

1 El código se puede caracterizar como un compuesto para que las palabras y frases se alineen linealmente en una hoja de papel encuadernada con una tapa.

2 If DESIGN AWARDS GERMANY (2015), LUSOS —Premios Lusófonos de Creatividad (2016), 12th Bienal de Diseño Gráfico de Brasil (2017), BDA Brazil Design Award (2018), Premio Literario de la Biblioteca Nacional (2018), entre otros.

identidades visuales, señalizaciones, entre otros. Los elementos que componen el sistema del diseño, de acuerdo con su morfología, son colores, tipografías, materiales, entre otros elementos que puedan usarse para componer un proyecto visual. La identificación y el análisis de estos elementos, sus relaciones de composición y sus contextos, permiten abordar cuestiones simbólicas que ayuden a comprender los significados en los objetos.

El diseñador es protagonista en la atribución de conceptos, ya que opera en la elaboración y combinación de los elementos visuales que se utilizarán en las composiciones. Al proyectar, el diseñador gráfico mira el mundo que lo rodea, algo que se nota en la producción. Con esto, el diseñador gráfico como productor de objetos visuales y participante en una cultura material, está atento a las diversas provocaciones que ofrece su entorno, es un agente de la cultura cuya producción recrea conceptos y significados para diversos tipos de objetos.

Y, teniendo en cuenta que todo objeto es un signo cultural y es parte de un contexto, uno puede entender la naturaleza paradójica de la actuación del diseñador: Por un lado, crea signos, y por otro, reproduce signos de una sociedad, dentro de un contexto determinado. De todos modos teniendo en cuenta todos los aspectos racionales de un objeto (económicos y técnicos, por ejemplo), siempre hay aspectos subjetivos que van más allá de su objetividad funcional. (ONO, 2004. p.64).

Según Hall (2016), el lenguaje es un medio construido, ya que reconoce el carácter público y social en el que da fe de que, ni las cosas en ellas mismas, ni los usuarios individuales pueden fijar los significados en el lenguaje. (HALL, 2016. p.47-49). Luego, existe la posibilidad de una mayor exploración de los signos como sus relaciones y concepciones por su carácter no lineal y fijo en sus sentidos. “Las cosas no significan: construimos sentido, usando sistemas de representación: conceptos y signos”. (Hall, 2016, p.48). La exploración de los signos en sus relaciones y concepciones por su carácter no lineal y fijo en sus sentidos hace posible la manipulación con fines de creación de significado a través del lenguaje.

La posmodernidad en el diseño gráfico presenta un manejo de estas elaboraciones por su amplia gama de producciones y soluciones visuales que se caracterizan, según Poynor (2010), como “híbrido, ambiguo, basado en dualidades fundamentales”. (POYNOR, 2010 p.19). Estas características refuerzan la manipulación de códigos visuales para reproducirlos y recombinarlos, para problematizar los significados que el lenguaje puede transmitir. “Hay una proliferación de parodia,

del pastiche y del reciclaje irónico de las viejas formas. El objeto posmoderno “problematiza” el significado y ofrece múltiples puntos de acceso y se vuelve lo más abierto posible a la interpretación. “(Poynor, 2010 p.12).

El enfoque propuesto por Piqueira en MMLJ es el de explorar el lenguaje visual a partir de la apropiación, resignificación y construcción de códigos visuales. Se apropia porque hace uso del lenguaje ya existente de las ilustraciones, capitulares y de la materialidad en relación a las dimensiones físicas y materiales de las Biblias medievales. La resignificación de esta apropiación tiene lugar en la transposición de aquellas formas para el contexto del siglo XXI. Emplea un nuevo enfoque, que desplaza el objeto de su tiempo y lo alinea con otros elementos visuales de la vida moderna y contemporánea, como los pictogramas, por ejemplo, y finalmente reconstruye el lenguaje manipulando estos aspectos.

En el momento en que se usa y reproduce un lenguaje que está fuera de su contexto habitual, en este caso, la producción de una biblia medieval en el siglo XXI, está generando una desavenencia con los planes de fondo simbólicos actuales, estableciendo un paralelo entre lo real y lo imaginado.

En el caso de MMLJ, esta desavenencia está presente, tanto en su aspecto visual en el momento en que hay una combinación entre el adorno medieval y el pictograma moderno, y el textual, en el uso del alcance narrativo de los evangelios, que cuentan la misma historia desde cuatro perspectivas diferentes. A partir del uso de estos lenguajes existentes, las modificaciones provienen de la resignificación de su aplicación, tecnología y significados. En la cuestión de la reelaboración está presente el hecho de emplear un modelo de la Biblia no convencional para lo contemporáneo.

En cuanto a sus proporciones, materiales utilizados y diagramación, MMLJ expone la metamorfosis de la narrativa visual textual histórica, pero altera la perspectiva que el lector puede tener sobre el objeto original. La hibridación de los elementos visuales se puede ver en comparación con una ilustración del siglo XVIII (fig. 1) y la propuesta por Piqueira (fig. 2). En MMLJ el adorno y el pictograma, la capitular y la tipografía *sans serif*, se fusionan entre sí y se convierten en construcciones de un lenguaje que dialoga en la intersección de las temporalidades.



Fig.1 - Capitulares tomados del Libro de Horas. Flandes 1275-1300.

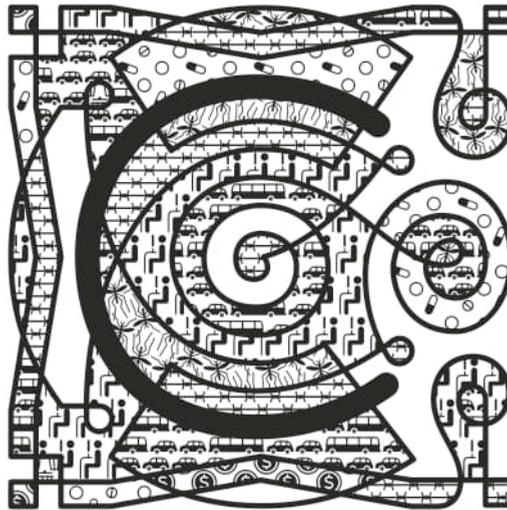


Fig.2 - Ejemplo de ilustración en MMLJ.

MATEO, MARCOS, LUCAS Y JUAN

Mateo, Marcos, Lucas y Juan o MMLJ es una mezcla de ficción y diseño, que dio como resultado dos libros (una Biblia que simula la publicación medieval y un libro complementario), una exposición y tres conjuntos de capitulares³ contemporáneos. Este texto analizará solo el conjunto de libros del autor. Este proyecto presenta cuatro versiones diferentes de los primeros cuatro libros del Nuevo Testamento, denominado por los cristianos. Pero las narraciones de MMLJ transforman la historia de Jesús Cristo narrada en el Nuevo Testamento en una historia de una crema anticelulítica. Los cuatro autores de estos textos tampoco son los homónimos evangelistas del mismo nombre, sino cuatro vendedores de un cosmético a ser trabajado para tener éxito en su mercado.

Los paralelos entre la Biblia y el MMLJ continúan en cuanto a la materialidad del libro, su conjunto consiste en una caja de cartón de 25x30cm (Fig.3) que contiene: una Biblia que simula una publicación medieval de 23x27cm y un segundo libro de 14x21cm llamado “El autor Gustavo Piqueira refuta las acusaciones de plagio recibidas por su libro Mateo, Marcos, Lucas y Juan”, en el que el autor responde a supuestos comentarios que lo acusan de apropiarse del contenido de su propia Biblia. El diseño gráfico sigue los patrones visuales de las Biblia medievales, que se caracterizan por su opulencia. Su tapa metálica está adornada con copias de piedras preciosas y sus páginas están rellenas de conversiones visuales contemporáneas de los capitulares y adornos medievales.



Fig.3 - Caja y tapas.

3 Capítular es una palabra portuguesa / española que significa “una letra al comienzo de un texto”. Este elemento visual marca parte de la historia del diseño gráfico como una de las primeras atribuciones de ordenación de páginas.

El texto cuenta la trayectoria de cuatro vendedores de una crema anticelulítica que se lanzará al mercado. En la primera parte del libro, en la que se encuentran los adornos y los capitulares, cada uno de los personajes escribe su versión de la historia sobre esta crema milagrosa, que promete hacer que la celulitis desaparezca instantáneamente. Los vendedores, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, en la segunda parte del libro se reúnen para discutir qué historia es mejor para ponerla en el mercado, generando enfrentamientos y discusiones entre ellos.

El autor del libro utilizó la estructura narrativa de los evangelios del Nuevo Testamento para elaborar este proyecto, las adaptaciones realizadas son para reubicar a los personajes de la Biblia en situaciones cotidianas, como por ejemplo, el personaje JB (que sería Juan el Bautista) es un esteticista muy exitoso, que lanza nuevas tendencias. Estas modificaciones hechas, reestructuran la narrativa y generan un paralelismo entre la Biblia “original” y MMLJ.

El lenguaje de MMLJ, a través de la relectura realizada por Piqueira del lenguaje visual presente en las Biblias medievales, que tenían elementos visuales ornamentados (Fig.4), capitulares (Fig.5) e ilustraciones, rescata estos elementos para reproducir sus características visuales, ahora mezclan pictogramas cotidianos y el uso del medio digital para producir adornos (Fig. 6). El libro une dos momentos distintos (el medieval y el contemporáneo) en su cuerpo. El estilo gráfico adornado de estas obras medievales se agrega a los pictogramas contemporáneos a lo largo de sus páginas (Fig. 7).

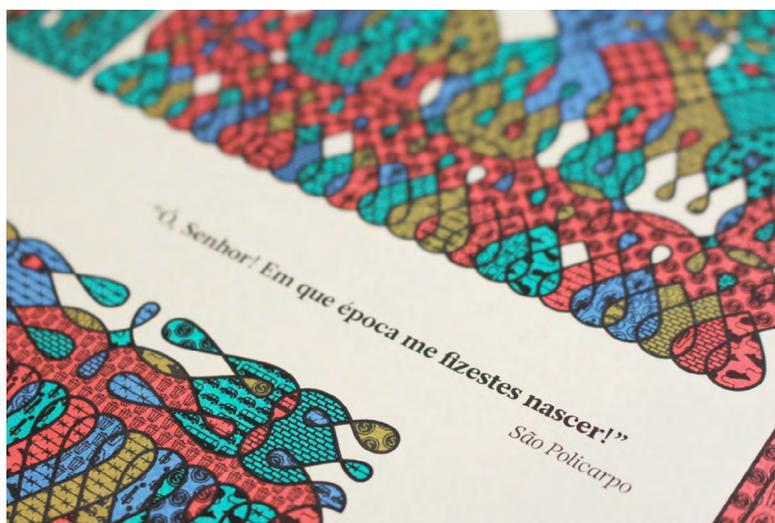


Fig.4 - Ejemplo del uso de adorno.

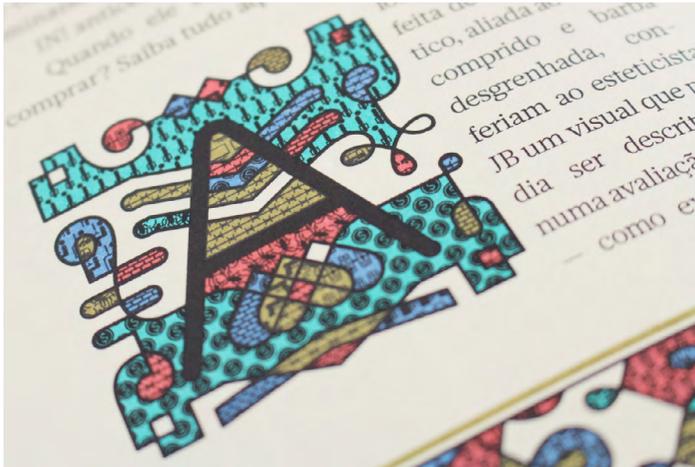


Fig.5 - Ejemplo de capitulación de MMLJ.



Fig.6 - Visión general del libro.



Fig.7 - Ejemplo de doble página.

La caja que guarda el libro también presenta un segundo volumen, “El autor Gustavo Piqueira rebate las acusaciones de plagio recibidos por su libro Mateo, Marcos, Lucas y Juan” que, a pesar del título, presenta una posible acusación que el autor pueda haber sufrido, acusándolo de plagiar la Biblia convencional. Este segundo libro compara los dos textos, el convencional y el MMLJ, para enfatizar que la historia del segundo es totalmente diferente y que no se trata de plagio sino de un enfoque de otros asuntos, que no provienen de la narrativa bíblica.

El segundo volumen también presenta un panorama histórico del lenguaje visual y de las partes integrantes de la Biblia convencional, exponiendo las diversas elaboraciones, usos y elementos visuales, como capitulares, ornamentos y diagramaciones (Figs.8 y 9), que presentan producciones visuales desarrolladas durante diez siglos sobre la misma narrativa. Estos mil años de transformaciones gráficas de la Biblia nos permiten observar la profusión de composiciones presentes en los libros. El análisis de estos materiales, que constituyen innumerables páginas y tapas, hizo posible que el autor se acercara a este lenguaje visual tan distante de su tiempo, para apropiarse y reformular sus elementos visuales, para proponer otra fracción de este universo visual de diferentes Biblias.



Fig.8 - Biblia compactada en el siglo XIII. Inglaterra, 1260-1300.



Fig.9 - Capitulares tomados del Libro de Horas. Flandes 1300-1310

La relectura propuesta por Piqueira en la producción de una Biblia con los parámetros visuales de la Edad Media en pleno siglo XXI, mediante el uso de la tecnología digital y de narrativas contemporáneas, genera un diálogo de enfrentamientos e interacciones entre estos dos lenguajes divergentes. MMLJ expande la relación entre estos lenguajes históricamente distantes mediante la apropiación y transformación de los elementos visuales, mostrando las posibilidades de la observación de lenguajes hoy en desuso, pero que tienen un potencial narrativo y compositivo para explorar.

CONSIDERACIONES FINALES

La presente investigación consistió en la exploración del material gráfico que compone MMLJ (el libro y sus referencias gráficas), para entenderlo a la luz de los enfoques que componen la construcción del lenguaje, articulando los significados y elementos visuales que contemplan el objeto analizado. La comprensión del lenguaje visual presente en las Biblias medievales hizo posible la manipulación y reutilización de su estructura para la contemporaneidad. El artículo se basa en la observación de cómo una visualidad históricamente circunscrita puede, mediante la apropiación y la manipulación, generar enfoques de composición para un objeto gráfico, que se desplaza de su tiempo y función.

BIBLIOGRAFÍA

Hall, Stuart. (2016) *Cultura e Representação*. Editora PUC-RIO. Rio de Janeiro.

Lupton, Ellen e Phillips, Jennifer Cole. (2008) *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify,

Ono Misuko, Maristela (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista *Design em Foco*, vol. I, núm. 1, Julho-Dezembro, 2004, pp.53-66.

Piqueira, Gustavo. (2014) *Mateus, Marcos, Lucas e João*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo.

Poynor, Rick. *Abaixo as regras*. Bookman. São Paulo, 2010.

**POR UNA HISTORIA DEL ARTE EXPANDIDA:
ARTE Y ACTIVISMO FEMINISTA**

MARLA FREIRE SMITH

Al momento de plantear este trabajo, en el mes de mayo del año pasado, el contexto en Chile era completamente distinto y el énfasis estaba puesto en hacer una revisión histórica respecto del activismo¹ feminista en el país. No obstante, los hechos y acontecimientos que se viven a partir del mes de octubre de 2019 plantean la necesidad de girar respecto del tema inicial, con lo cual, en este trabajo, se analizan y releen algunas de las acciones reivindicativas realizadas por colectivos y grupos feministas en las calles del país, a partir de ese momento. Al mismo tiempo, se releerán algunas de estas acciones y realizarán lecturas teóricas a aquellas realizadas por dos grupos feministas (Yeguada Latinoamericana y colectivo LasTesis) para analizar cómo influyen en las formas que tenemos de concebir la(s) historia(s) del arte, evidenciando que a través del activismo feminista y la performatividad se desorientan (y, en ocasiones se desarman) partes de las estructuras de poder y control.

Este texto se divide en dos partes, la primera propone que las experiencias del “mayo feminista” (2018) y el 8M (2019) reposicionan las demandas, acciones y miradas que vemos en las calles, y la segunda, analiza el activismo feminista en

¹ Este texto es parte de una investigación mayor, presentada en el mes de noviembre de 2019, en el Congreso Artes y Culturas, Global Knowledge Arts, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid.

el contexto político reciente, desde la resignificación de la memoria a través de intervenciones concretas, realizadas, tanto por el trabajo de Yeguada Latinoamericana² como en las acciones masivas realizadas, coordinadas y propuestas por el colectivo LasTesis³ en las calles de Chile, Francia, Alemania, España, México, Bolivia y Bogotá, entre otros países, comportándose ambas como una de las tantas amplificaciones del uso del espacio público, al mismo tiempo que trascienden las normativas de ocupación y uso con fines políticos, desestructurando las lógicas de normatividad y poder, como se revisará más adelante.

Este texto es parte de un estudio mayor que plantea una metodología de trabajo basada en dos direcciones: por un lado, la revisión de fuentes bibliográficas primarias y secundarias, análisis documental, experiencias de trabajo propias desde el activismo feminista y conversaciones con compañeras artistas y feministas. A ello se suman las consultas pertinentes de archivos, bibliotecas y hemerotecas. La segunda dirección se da a través del método semiótico (Agudelo, 2014; Eco, 2007; Klinkenberg, 2006; Peirce, 1998) para focalizarnos en la interpretación de parte de la producción artística realizada por el grupo Yeguada Latinoamericana y el colectivo LasTesis. Es importante mencionar, que la decisión metodológica de contemplar fuentes variadas y multidisciplinares, es central, pues es el punto de partida en el trabajo desde la epistemología feminista (Alcoff y Potter, 1993; Harding, 1986, 1991; Zalaquett, 2012) y ello significa necesariamente abrir la reflexión y discusión. Por ello, es también importante mencionar que no se pretende realizar una recolección de hechos ni acontecimientos, así como tampoco realizar un trabajo que contemple solamente el punto de vista histórico: aquí es donde entra en valor la interpretación de las obras. Por ello, el enfoque metodológico es dado en primer término, por la teoría crítica (Flórez, 2015; Maffia, 2004; Tabares, 2019; Trebisacce, 2016) para observar importantes fisuras en la historiografía del arte chileno y plantear lecturas que complementan los relatos existentes. El segundo eje de trabajo en esta línea es la utilización del principio de deconstrucción que permite observar los cuestionamientos que las obras a analizar proponen, precisamente, a raíz de lecturas estéticas a sus obras. En todo momento, la pregunta móvil de investigación es establecer si existe alguna relación entre el trabajo realizado por diversos colectivos o grupos feministas y las acciones realizadas por LasTesis y Yeguada Latinoamericana, en cuanto a la desestabilización del poder político, así como valorar si pudieron influir en las formas de protestar que se estaban llevando adelante.

2 Grupo interdisciplinario dirigido por la artista Cheril Linett.

3 Colectivo compuesto por: Sibila Sotomayor y Dafne Valdés (artes escénicas), Paula Cometa (diseño e historia) y Lea Cáceres (vestuario).

A MODO DE CONTEXTO

Mayo del 2018 significa un despertar masivo y consciente en el país, que evidencia, unifica y masifica las demandas que las feministas veníamos denunciando hace décadas. Demandas que se reactivan nuevamente a través del llamado: EVADE! que surge debido a las alzas constantes y a la precariedad que es instalada como forma de vida en Chile. Cabe señalar que ambas instancias vuelven a evidenciar las profundas desigualdades existentes en el país. En esta activación y masificación del movimiento feminista, es importante destacar que no hubo lideresas o una organización que congregara, sino que se trató de lucha y complicidad colectiva, así como de apropiación del espacio público. Hablar del momento de la reactivación es difícil, no obstante, es posible señalar que una activación importante ocurre en el año 2017 cuando las estudiantes universitarias de Valdivia y Temuco denuncian y realizan *tomas* en sus respectivas universidades denunciando abuso sexual por parte de académicos a estudiantes (Publimetro, 2019). Les siguen Santiago, Valparaíso, y poco a poco se fueron sumando distintas ciudades del país. Y en mayo del 2018, ocurre fuertemente la apropiación de las calles para hacer oír las demandas respecto de los abusos sexuales. Tal como señala la antropóloga Francisca Fernández: “Si hoy podemos hablar de un mayo feminista es porque anteriormente se han generado diversas movilizaciones de mujeres, y organizaciones, que han sostenido y son referentes del proceso actual. Pero también es importante reconocer que estamos ante un escenario de movilización feminista de gran envergadura, en que miles y miles de mujeres han salido a las calles” (Fernández, 2019). La tercera gran activación, es la que vivimos desde octubre y se debe a un hastío generalizado, producto de las sistemáticas desigualdades y abusos constantes en el país.

1. RESIGNIFICAR LA MEMORIA ¡AHORA ES CUANDO!

Lo que se vive a partir del mes de octubre, es, de cierta forma, una continuación del mayo feminista (2018), pues a través de la participación de las marchas en conmemoración del 8 de marzo (2019) y de acciones previas a modo de preparación a cargo de la Coordinadora 8M, se evidencia un aumento constante en

el número de asistentes (Qué Pasa, 2019)⁴ y la necesidad de acuerpar⁵ las calles como estrategia política (Cabnal, 2015). A ello se suma que son las mismas demandas señaladas con anterioridad, siendo justo por tanto mencionar que fueron posicionadas durante todo el año 2018 por parte de distintas agrupaciones feministas, tales como: Pan y Rosas, Corporación Humanas, La Alzada, OCAC, Asociación de Abogadas Feministas, Red de Psicólogas Feministas, Red de Historiadoras Feministas, Red de Investigadoras, entre otras. De esta forma, temas como: violencia machista, derecho a la ciudad y vivienda digna; precarización de la vida, memoria feminista y derechos humanos; trabajo y seguridad social; aborto y derechos sexuales y reproductivos; racismo y migración; arte, cultura y comunicaciones; defensa del territorio, soberanía alimentaria, vida y territorio indígena; disidencias sexuales y educación no sexista, se toman el debate y son recogidos en documento resumen del *Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan* (AAVV, 2019; El Desconcierto, 2019). Demandas que vuelven a las calles a partir de octubre, donde se exige que sean reconocidas como derechos en la nueva Constitución Política de Chile.

A modo de continuación de estas demandas, el año pasado (2019) la Brigada de Arte y Propaganda de la Coordinadora Feminista 8M, en una intervención colectiva renombra 46 (de las 136) estaciones del Metro de Santiago con adhesivos de nombres de distintas mujeres, a escala 1:1, proponiendo un *Plano de Metro Feminista*. El objetivo entonces es quebrar la historia patriarcal a través del homenaje a mujeres importantes, así como activistas de la disidencia sexual que marcan una suerte de genealogía de las luchas actuales. En palabras de Alondra Castillo (vozera de la coordinadora 8M): “Mostramos nombres de mujeres que forman parte de la memoria histórica feminista y por lo mismo de nuestra vida actual, pero que no son parte de la ciudad que habitamos. (...) reivindicamos una memoria histórica feminista” (Publimetro, 2019).

2. RABIA Y HASTÍO: CUERPO EN REBELDÍA

Históricamente, el artivismo en Chile ha sido intenso en momentos de convul-

4 En Santiago de Chile, sólo en una de las jornadas del Mayo Feminista (2018) asistieron más de 150 mil personas (Qué Pasa, 2019). En las actividades del 8M (2019), se contabilizaron cerca de 400 mil asistentes sólo en Santiago y 800 mil a nivel nacional (El Desconcierto, 2019). En una de las jornadas de la actual revuelta (25 de octubre de 2019), se llegó a superar 1.200.000 personas, según cifras oficiales (Tele13radio, 2019).

5 Me ciño al concepto utilizado por Lorena Cabnal que define acuerpar como: “la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos que se auto-convocan para poseerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racista y capitalistas” (Cabnal, 2015).

sión política y de violencia hacia el cuerpo. Ejemplo de ello lo encontramos en las obras de Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe, El piano de Ramón Carnicer, C.A.D.A., Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), entre otros grupos que, en la década de los setenta, ochenta y noventa marcan espacio, así como también en artistas más recientes como Hija de Perra (1980-2014), Señorita Ugarte, Cheril Linnett, Teresa Varas, junto a quien escribe, entre otras/os, que realizamos activismo feminista en respuesta a la violencia sobre el cuerpo de las mujeres y la diversidad sexual. En esta oportunidad, me centraré en el trabajo de la Yeguada Latinoamericana y en el del Colectivo LasTesis.

Yeguada Latinoamericana

En el caso de Yeguada Latinoamericana⁶ se trata de un grupo de artistas dirigidas por Cheril Linnett, quienes, a través de acciones en el espacio público con sus cuerpos intervenidos con colas de caballo, se vuelven un cuerpo múltiple y líquido, que altera el espacio que las recibe. En sus acciones, proponen también una revisión de conceptos como objeto/sujeto, además de la circulación acelerada que se produce de sus imágenes a través de redes sociales. Yeguada Latinoamericana plantea reflexiones que van más allá del género y sus reivindicaciones, ya que hay una apuesta también por el proceso, el flujo que implica la construcción constante de la multiplicidad del cuerpo, y, por ello, de los relatos y de cómo estos cambian según lo hace el contexto y/o espacio donde realizan sus acciones. Desde la construcción del cuerpo, a través del vestuario y la escenografía corporal con las colas de caballo, abren el binarismo de especies (hembra-mujer) hasta los desplazamientos que surgen con sus acciones. Yeguada habla de flujos y multiplicidad, de indeterminaciones respecto de cuerpos y especies, al tiempo que confrontan al poder normativo (humano). En este sentido, Sayak Valencia hace una lectura interesante al decir que Yeguada evidencia: “(...) la ruptura del antropocentrismo a través de lo tran-especie y la corpo-decolonialidad (...) cuerpos excedentes-bestiales que en su marginación representan las máquinas de trabajo y reproducción históricamente feminizadas y/o racializadas que son el soporte material” (Valencia, 2019). Esto nos recuerda una de las tesis de María Lugones, que señala que

6 El nombre deriva del título de una performance presentada en la marcha “El orgullo de ser tu mism@” (del 2017) luego, Cheril Linnett repite el concepto de mujer-yegua en otra de sus obras: en medio de la visita del Papa a Chile (2018) la artista crea la performance “Banda de Guerra”, dando inicio a Yeguada Latinoamericana como proyecto de trabajo, con las siguientes acciones: Hermanadas en la Revuelta (2018), Despatriarcalizar la Justicia (2018), Sacrilégio (2018), Arde (2018), Gloriosas (2018), Yini Sandoval (2018), Abortistas (2019) y Yeguada Santa (2019). Ver más en: Vargas, 2019.

raza y género son ficciones (igualmente) poderosas (Lugones, 2008) y que, por tanto, verlas materializadas en las intervenciones que hace este grupo, nos evidencia (nuevamente) que las ficciones son también las que mueven las acciones decisivas desde el Estado.

En Yeguada, la idea de un “cuerpo líquido” está presente al tratarse de tránsitos constantes, reforzados a través del nombre y el lenguaje, que visibiliza y hace circular lo indefinido, lo trans-especie. Por esto, propongo que sobrepasa la lógica habitual de análisis, ya que en sí es movimiento y multiplicidad constante que ocurre desde la construcción del cuerpo y sus acciones, hasta la circulación a través del formato archivo por medio de RRSS. Desde esta lectura, sus cuerpos devienen un “otro” constantemente, como un proceso de mutación exagerada que termina por imponerse, y por ello, decoloniza en la misma medida que se le intenta definir. Siguiendo a Bauman, puede decirse que es un diseño líquido inter-especie. Esto subraya sus cuerpos como territorios políticos, donde las marcas que lo constituyen generan cuestionamientos que se hacen visibles en un cuerpo inter/trans especie. En este marco, la desterritorialización es un fuera de cuerpo, un depositario de otros que no sabemos qué son (Bauman, 2004). Esta tensión constante es la que constituye su multiplicidad contra la normatividad y la homogeneización de los cuerpos, las especies, y, por supuesto, del discurso. De esta forma, hay deconstrucción del cuerpo hasta ser múltiples, desterritorializados y finalmente líquidos. Desde esta lectura, escapa del disciplinamiento corporal, de especies e historia(s), en tanto el cuerpo/los cuerpos son reflejos de ella. Estos, escenografiados y líquidos, transgreden las marcas a través de una circulación que cataliza el proceso de descolonización, al evidenciar la relación cuerpo/especie colonizado-cuerpo/especie colonizador, a propósito de la imagen que se crea con las colas de caballo/yegua. Es decir, los cuerpos anteriormente colonizados, ya sea por el discurso o su análisis, en esta nueva condición, no son ya territorios conquistados, pues la condición se abandona al tratarse de fusiones de especies y de una circulación constante.

LasTesis

En el caso del Colectivo LasTesis⁷, su obra evidencia lo necesario que resulta

7 Colectivo compuesto por: Sibila Sotomayor y Dafne Valdés (artes escénicas), Paula Cometa (diseño e historia) y Lea Cáceres (vestuario). Su propuesta es divulgar tesis de teóricas feministas y llevarlos a puestas en escena para que se difunda este mensaje. Se inspiran en autoras como Silvia Federici y Rita Segato. En diversas entrevistas, cuentan que esta acción nació de la creación de una obra de teatro que por el estallido social no fue continuada y decidieron liberar un extracto.

continuar minando el discurso patriarcal desde todos los frentes. En su acción “Un violador en el camino” resulta pertinente señalar que puede definirse como una pieza de arte de *performance*, considerando que uno de los objetivos de este arte, es unir arte y vida, tal como ocurre en este caso, evidenciando aquello que pregonaran las feministas de los años setenta: “lo personal es político”. No obstante, LasTesis dan una vuelta a la disolución de la autoría personal (es más importante realizar la acción que señalar nombres individuales) para abrirla a favor del acuerpamiento en la calles y la divulgación de contenidos feministas⁸, tensionando la importancia de la noción de autoría en el campo de las artes y las culturas. Desde RRSS, hacen el llamado inicial y abierto, a sumarse a una “intervención” en las calles, llamado a la apropiación del espacio público y a visibilizar los abusos hacia las mujeres, con énfasis en la violencia política sexual: “En las protestas existe la posibilidad de que te torturen, te desnuden o te violen” (Verne, El País, 2019). Situación que evidencian al cantar un fragmento del himno de Carabineros: “Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabinero”⁹. De esta forma, su acción además es masificada por medio de las RRSS, haciendo eco de lo que Nuria Varela denomina *feminismo 4.0* (Varela, 2019) es decir, aquel que es definido por la tecnología, lo que permite construir un movimiento feminista *online* fuerte, popular y reactivo.

A lo anterior, es indispensable añadir una lectura paralela: LasTesis, cambian el foco del sujeto político que se visibiliza en las manifestaciones (en su mayoría varones, llegando a hablarse incluso de “héroes”) y capta la atención (tanto de la ciudadanía como mediática) para ponerla sobre las mujeres y los abusos sexuales, además de cambiar el foco puesto en la violencia a la hora de manifestarse para situarlo nuevamente en el carácter pacífico de las demandas. Pero de estas acciones realizadas (y sus réplicas mundiales) hay otro fenómeno que puede también leerse (y que al menos en este caso, no enfría la acción): la observación de las acciones permeada por las pantallas nos convierte en espectadores de nuestra propia historia. Entonces, vemos que la experiencia de *acuerpar* las calles es también mediada y puede ser transmitida en directo por teléfonos, drones y cámaras de vigilancia, sumergiéndonos “en un flujo de datos que gestionan los algoritmos” (Lasalle, 2019:49); en ese sentido, y tal como señala Lasalle, hablamos de un momento en que “interfaces digitales se convierten en las nuevas vías de acceso a una identidad

⁸ Su trabajo actual, según ellas mismas han señalado en diversos medios, se basa en obras de Silvia Federici y Rita Segato. N. de A.

⁹ Corresponde a un fragmento del himno de Carabineros citado por LasTesis en la obra “Un violador en el camino”, en alusión a un antiguo lema de la institución, utilizado en las décadas de los ochenta y noventa, que decía: “Carabineros de Chile. Un amigo en tu camino”. N. de A.

extirpada de lo corpóreo” (Lasalle, 2019:49). Al referirnos al objeto de estudio, la idea de extirpación de lo corpóreo llama la atención, pues al mismo tiempo que las calles se desbordan de cuerpos de mujeres que se sitúan al centro del espacio público (y virtual) es posible ser testigo de otras manifestaciones sin estar presencialmente participando, a través de una hipermediatización del cuerpo. A través de las pantallas es que podemos también, por ejemplo, vigilar el lugar al cual acudiremos (o no) a manifestarnos. Esto se da concretamente a través de la cámara dispuesta por Galería Cima¹⁰, quienes han transmitido en vivo y en directo lo que ocurre en la renombrada Plaza de la Dignidad¹¹, centro neurálgico y simbólico de Santiago. Respecto de la distancia (o cercanía) que causa la hiperconexión, es interesante lo que propone Lasalle respecto que la tecnología deja de ser funcional o instrumental, para dar paso a una cualidad “inmersiva” de la experiencia humana (Lasalle, 2019: 49). Esto es interesante al pensar y releer cómo han sido organizadas las acciones de protesta y por supuesto, también la acción de LasTesis: apoyadas en RRSS, se trata de herramientas que dan cuenta de lo líquido y dúctil del llamado. Por cualquier vía podía llegar la cita, era imposible no estar al tanto de las próximas acciones, que se traducían en un encuentro de cuerpos en las calles, aunque no siempre conociendo quién llamaba a la cita, pues no se develan los nombres de convocantes, pero invitando igualmente a un espacio seguro.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En las acciones comentadas, la apropiación del espacio público y el trabajo colectivo son centrales y han encontrado un potente resonante en la utilización de las RRSS, que han jugado un rol fundamental a la hora de convocar y viralizar las acciones. Respecto del resonante que han significado en este proceso, es importante mencionar que la distancia (o cercanía) que causa la hipermediatización del cuerpo, produce además una cualidad inmersiva (2019) evidenciándose el propio fenómeno y las inequidades, generando una mayor cercanía con las demandas feministas. Por contraparte, y centrándonos en cómo han sido organizadas las intervenciones de LasTesis (y sus distintas versiones) sabemos que han sido coordinadas a través de redes sociales, evidenciando lo líquido y dúctil del llamado, pero también subrayando la urgencia en poner el cuerpo en la calle y hacerlo visible. Esto, también se da en el caso de Yeguada Latinoamericana, pues sus denuncias

¹⁰ Véase: www.galeriacima.cl Accedido por última vez: 18-06 -2020.

¹¹ Actualmente existen diversas iniciativas que buscan cambiar el nombre de la Plaza Baquedano, conocida popularmente como Plaza Italia, a Plaza de la Dignidad. N de A.

apuntan a señalar las estructuras de poder que no han sido reformuladas, y, para que su mensaje llegue, requieren de la tecnología para hacer visibles sus acciones. Ahí es donde está una de las claves del alcance de ambos mensajes y la capacidad de hacer tambalear las estructuras de poder normativo del Estado que sostiene los abusos e inequidades, a esto se añade que las estrategias de acción de ambos grupos trascienden lo esperado en artes visuales, pero también desde los feminismos, al trabajar de forma interdisciplinaria (o, a estas alturas, in-disciplinadamente) pero además, desde distintos frentes, siendo propuestas líquidas que se apoyan en las redes sociales a modo de estrategia feminista, tal como plantea Nuria Varela (2019). De esta forma, desde su artivismo feminista, no solo desestabilizan el poder normativo, sino que, en ocasiones, logran cambiar el sujeto político de la revuelta social que capturaba la atención de los medios (la idea del joven héroe), para centrarla en las acciones, sus demandas o denuncias y su convocatoria. En ocasiones, incluso giran hacia el mensaje político presente en ellas.

Para cerrar, me interesa subrayar la importancia de recuperar y contextualizar historias de artistas feministas chilenas, porque hemos trastocado fronteras desde hace bastantes años y muchas elegimos no estar dentro del mercado del arte por convicción. Por esto, quisiera también evidenciar la importancia de que desde las historias del arte se abran fisuras y haya atrevimiento para investigar a otras artistas, aquellas que están fuera del *establishment*, porque eso en sí mismo es ya una transgresión. Y por lo mismo: es necesaria, de lo contrario seguiremos en un constante bucle respecto de las formas de hacer y concebir la(s) historia(s) del arte. Desde esta mirada, resultan evidentes los aportes que los feminismos pueden hacer en el campo de los estudios culturales y concretamente en la historia del arte contemporáneo en Chile, pese a las molestias de algunos/as y zancadillas de otros/as (¿posibilidad de fuego amigo?, por supuesto). Pero sin duda, las batallas por las inscripciones seguirán ocurriendo, desde diferentes lugares y frentes. Y ahí también estaremos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo, P. (2014). "Hacia una semiótica del arte. Implicaciones del pensamiento peirceano en el estudio del arte contemporáneo". Cuadernos de Filosofía Latinoamericana. Vol. 35 / No. 111 / 2014 / pp. 127-145.
- Alcoff, L., & Potter, E. (1993). *Feminist Epistemologies*. New York, London: Routledge.
- Anderson, Bonnie S y Zinsler, Judith P. (1991) *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Aponte, E. (1994). "Nuestra invisibilidad en la historiografía nacional". En *Revista Frónesis*. Vol. 1. N° 2, pp.139-161.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z., et al. (2004). *Arte, ¿Líquido?*. Madrid: Sequitur.
- Cruz, L. (enero-junio 2010). "La Historia en clave feminista". En: *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol. 15/N° 34. pp. 27-42.
- Eco, U. (2007). "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales". *Criterios* (25-28), pp. 221-233.
- Foucault, M. (1979). *La microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1979.
- Flórez, J. (2015). *Lecturas emergentes: Subjetividad, poder y deseo en los movimientos sociales*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Klinkenberg, J. M. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Lasalle, J. (2019). *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*. Barcelona: ARPA.
- Peirce, C. S. (1998). *El hombre un signo*. Barcelona: Editorial Crítica.

Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0 La Cuarta Ola*, Barcelona: S.A. Ediciones B.

Trebisacce, C. (2016). “Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista”. *Revista Cinta de Moebio*. Santiago de Chile, n. 57, 2016.

Zerán, F. (ed.). (2018). *Mayo Feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

LINKOGRAFÍA

Arditi, B. (2013). “Las insurgencias no tienen un plan—ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes”, en: Hemispheric Institute E-misférica 10.2. En línea: <https://cutt.ly/AuxyyML> último acceso: 21-11-2019.

AAVV. (2018). Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan, Coordinadora 8M. Recuperado de: <https://cutt.ly/iuxykK8> último acceso: 10-11-19.

Cabnal, L. (2015). SUDS Internacionalisme Solidaritat Feminismes. Septiembre de 2015. Recuperado de: <https://cutt.ly/suxyQsh> último acceso: 05-12-19.

Contardo, Ó. (2018). “El corazón rabioso del hombre loca”, Gatopardo. Recuperado de: <https://cutt.ly/cuxyISa> último acceso: 22-11-2019

Fernández, F. (Junio 2018). “Nuestro mayo feminista: ¡La Revolución será feminista (anti capitalista, anticolonialista) o no será!”, Iberoamérica Social. Recuperado de: <https://cutt.ly/TuxyGRd> último acceso: 26-11-2019.

Freire, M. (2020). Las Tesis. La calle (y el cuerpo) en disputa. Revista de Arte Contemporáneo Artishock. En: <https://cutt.ly/xuxyVZ0> último acceso: 14-06-2020.

Huenchumil, P.; Mundaca, C. (08-11-2019). “Derribar símbolos coloniales: Un nuevo acto político que se suma en las protestas en Chile”, Interferencia, 08-11-2019. Recuperado de: <https://cutt.ly/nuxy2ve> último acceso: 21-11-2019.

Lugones, M. (julio-diciembre 2008). “Colonialidad y género”, Tabula Rasa. Recuperado de: <https://cutt.ly/2uxy5oP> último acceso: 21-11-2019.

- Maffia, D. (2004). "Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género". Recuperado de: https://cutt.ly/hu_xurbN último acceso: 07-05-2020.
- Ramírez, F. (04-03- 2019). "Así fue el puntapié inicial del 8M: cortes en Alameda, Peñaflores y renombramiento a las estaciones de Metro", Publimetro. Recuperado de: <https://cutt.ly/Kuxuo44> último acceso: 18-11-2019.
- Ortiz, J. (14-11-2017). "Acoso y abuso sexual en universidades: 228 denuncias fueron recepcionadas en 2016", Publimetro. Recuperado de: <https://cutt.ly/1uxuvKy> Último acceso: 11-10-2019.
- Rodríguez, D. (28-11-2019). "Ellas son las chilenas que crearon Un violador en tu camino", Verne, El País. Recuperado de: <https://cutt.ly/suxuWF4> último acceso: 04-12-2019.
- S/A. (29-11-2019). "Un violador en tu camino": Himno feminista de Lastesis es interpretado en todo Chile, América Latina y Europa". CNN Chile. Recuperado de: <https://cutt.ly/vuxuU9j> Último acceso: 03-12-2019.
- S/A. (09-03-2019). "La movilización más grande de la historia: Coordinadora 8M realiza balance de huelga feminista y cifra en 800 mil mujeres movilizadas", El Desconcierto. Recuperado de: <https://cutt.ly/KuxuDJJ> último acceso: 18-11-2019.
- S/A. (08-12- 2018). "Encuentro Plurinacional de Mujeres que Luchan: La convocatoria ha sido histórica". El Desconcierto. Recuperado de: <https://cutt.ly/auxuLrl> último acceso: 10-10-2019.
- S/A. (26-10- 2019). "La marcha más grande de Chile: las cifras que la sitúan como la más masiva en décadas", Tele13radio. Recuperado de: <https://cutt.ly/4uxibk2> último acceso: 21-11-2019.
- S/A. (04-03-2019). "Esta fue la intervención feminista que le cambió los nombres a las estaciones del Metro de Santiago", The Clinic. Recuperado de: <https://cutt.ly/3uxiWjs> último acceso: 18-11-2019.

Sepúlveda P. (13-05-2019). “A un año del Mayo Feminista”, Qué Pasa. Recuperado de: <https://cutt.ly/BuxiUVV> último acceso: 27-11-2019.

Valencia Triana, S. (08-06-2018). “Hermanadas en la turba, hermanadas en la revuelta: Yeguada Latinoamericana”, Artishock. Recuperado de: <https://cutt.ly/UuxiSd4> último acceso: 18-11-2019.

Vargas Huaquimilla, F. (20-08-2019). “Echar la yegua. Pensar un evento animal en la obra de Cheril Linett”, EcfraSis. Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Latinoamericana. Recuperado de: <https://cutt.ly/2uxiKpx> último acceso: 05-12-2019

Tabares, C. (2019). “Teorías críticas feministas. Transgresoras, creativas: una contribución a los desafíos de la teoría social en América Latina”. NORUS. Vol. 7, nº 11. Jan/Jul. Pp. 85-112. Recuperado de: <https://cutt.ly/OuxiBfI> último acceso: 07-05-2020.

MELQUIADES HERRERA Y EL OBJETO POPULAR DE ARTE

ROSELIN RODRÍGUEZ

¿Cuál es la diferencia entre un artista visual y un vendedor de peines?
Pues, seguramente, la diferencia es la corbata¹.

MELQUIADES HERRERA, *Venta de peines*, 1993.

En el tránsito que llevó al arte mexicano de la politizada década de los setenta a la saturación posmoderna de los ochenta resalta, por su polimorfismo y barroca parafernalia objetual, la figura de Melquiades Herrera (1943-2003). Fue artista plástico y del *arte acción*², profesor de geometría y pedagogo experimental, coleccionista chacharero, escritor y, principalmente, como él mismo se consideraba: un *presentador de objetos* (Herrera, 2003, 150). A diferencia de la centralidad del cuerpo característica del performance desde los sesenta, en sus acciones el cuerpo era vehículo para traer al frente ciertos artefactos. Contrario a la frecuente función de estos como ilustradores de ideas, en el caso de Herrera podría pensarse al revés: elaboraba las más insospechadas ideas como pretexto para presentar objetos y productos del “ingenio popular” extraídos de su circulación cotidiana en la ciudad.

La estrategia artística de reutilizar objetos cotidianos para producir arte es común al menos desde el surrealismo. Su uso en varios momentos de las vanguardias

1 Acción realizada en el Segmento “Galería Plástica”, Televisión Metropolitana, dirigido por Jorge Prior, 1993, duración 3’. <https://www.youtube.com/watch?v=mOTII1fEnKI>.

2 Categoría con la que los artistas de los setenta denominaban sus acciones, antes de conocer que existía algo llamado “performance” a mediados de la década. Posteriormente continuaron usando el término como resistencia a la importación de conceptos extranjeros.

y las neovanguardias³ fueron siempre signo de la búsqueda por superar las dicotomías modernas entre arte y vida, cultura (alta cultura) y vida cotidiana. Sin duda, el trabajo de Herrera con los objetos de consumo se inserta en esta tradición vanguardista. Pero su caso deja ver cómo la neovanguardia local, lejos de ser derivativa de esos cánones occidentales, reelabora y desvía esos referentes hacia otros cuestionamientos de pertinencia regional, al tiempo que complejiza los límites de lo que entendemos por “arte” y “cultura popular”. En concreto, la práctica de Herrera permite repensar el vínculo entre estos dos elementos en una doble vía: por un lado, cómo afecta a las prácticas artísticas y la historia del arte la relación promiscua con ciertos ámbitos de las culturas populares y, por otro, de qué manera estas alteraciones en el campo del arte contribuyen a una discusión más amplia sobre qué se entiende por cultura popular y “pueblo” en una sociedad y momento histórico determinado. Lo que detona estas posibilidades es el empleo de objetos y materiales específicos que indefectiblemente traen consigo tensiones culturales propias de su contexto. A su vez esos objetos hicieron parte de prácticas que, si bien recuperan algunas estrategias vanguardistas anteriores, presentan una anomalía que rarifican el entendimiento mismo de la vanguardia. El presente ensayo busca explorar estas conjeturas a través del lugar que ocuparon los objetos en la producción del artista.

UN ARCHIVO DE OBJETOS

Mi encuentro con los objetos de Melquiades Herrera ocurrió en 2017 al iniciar una investigación de su archivo que se encuentra resguardado en los acervos documentales del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México⁴. Desde ese momento resultó desconcertante constatar que dicho acervo, contrario a cualquier expectativa archivística convencional, estaba conformado en su mayoría no por documentos o registros gráficos, sino por una plétora de objetos de uso cotidiano reunidos por el artista entre 1979 y 2003. Entre los artefactos contenidos en las cajas, en su mayoría plásticos y hechos en China, Taiwán, Estados Unidos o Tepito⁵, se descubren lentes estram-

3 Para este texto partiré de la noción de neovanguardia elaborada por Andrea Giunta que la describe como un proceso de proliferación de vanguardias simultáneas a nivel global, incluyendo América Latina, después de la posguerra (Giunta, 2016).

4 Investigación y curaduría colectiva por Yacuis. Grupo de Estudios subcríticos para la exposición Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural que se presentó en el MUAC/UNAM en marzo de 2018.

5 Barrio célebre en la Ciudad de México por el comercio informal y por la resistencia que han presentado a los proyectos urbanísticos desarrollistas desde la década de los sesenta.

bóticos, peines multicolores, juguetes de bajo presupuesto, accesorios y atuendos de mago, merolico y bromista; parafernalia promocional de Coca-Cola, Batman y Fantomas; juegos didácticos, plumas, gomas y sacapuntas polimorfos, abundantes y estridentes corbatas y artilugios con alusiones eróticas. Un conjunto que se erige como oda al *kitsch* y lo frecuentemente asociado como ordinario y de mal gusto.

¿Cómo entender estos materiales en tanto objetos de arte, documentos y testigos?

Si pensamos en referentes en la historia del arte emparentados a un uso de objetos de naturaleza similar, inmediatamente vienen a la mente el *ready made* duchampiano y el objeto pop de Andy Warhol. Sobre el *ready made* habría que reparar en que si bien se adecuaban a un criterio de selección que pretendía abolir el gusto y cada uno respondía a una tipología diferenciada por el propio Duchamp (Daniels, 2018, 29), el producto funcionaba bajo la lógica de la obra de arte autónoma. Por su parte, entre los objetos representados por Andy Warhol abundan aquellos cuyo carácter icónico está dado por su función de satisfacer ciertas necesidades básicas como es el caso de la sopa Campbells y la caja Brillo. Dicho lo cual habría que observar que si bien ambos artistas son claves para entender la operaciones de la neovanguardia latinoamericana (Maroja, 2019, 42) y guardan vínculos concretos con otros aspectos del trabajo de Herrera, no aportan un marco útil para identificar cómo operaron los objetos en su práctica.

En este panorama, los de Herrera son “cosas” de una naturaleza distinta. En su mayoría se trata de productos de consumo residual cuya función no es satisfacer ninguna necesidad básica, sino por el contrario, ostentan valores excedentes de orden estético, ornamentales, cosméticos o funcionales para cubrir a bajo costo chispazos de deseo, banalidades y gustos efímeros de las clases subalternas urbanas de la ciudad de México. Otro contraste puede establecerse con los objetos surrealistas. Mientras a través de estos se buscaba traer el ámbito del sueño, lo extraordinario maravilloso que habita en lo cotidiano, los de Herrera apuntan justamente a lo ordinario, barriobajero, chocarrero.

Visto en conjunto, el archivo ofrece un registro de cierto “ingenio popular” condensado en los objetos de consumo en el momento de transición del entonces llamado Distrito Federal⁶ hacia el neoliberalismo. Esta observación avanza en esclarecer el valor documental de la colección en términos materialistas. Pero ¿por qué Herrera reunió esos objetos, con qué finalidad y que implicaciones historio-

6 El Distrito Federal cambió su nombre a Ciudad de México en 2015 y en 2016 adoptó la abreviatura CDMX en un proceso impulsado por los gobiernos locales, para “limpiar” la imagen de la ciudad como marca comercial y turística en el contexto global.

gráficas tiene? Retomo la pregunta realizada más arriba ¿De qué son testigos estos objetos? Voy a responder esta pregunta en dos niveles complementarios. Por un lado, ahondaré en la práctica de Herrera en torno a los objetos y por otro en ciertos aspectos contextuales y el estado del debate sobre arte, vanguardia y cultura popular.

EL OBJETO POPULAR DE ARTE EN ACCIÓN

El “peatón profesional” (Martínez, 2003) es célebremente recordado por transitar las calles de la ciudad de México con colorido vestuario, lentes estrafalarios y una maleta plástica Samsonite⁷ donde guardaba artefactos meticulosamente adquiridos en mercados populares y puestos ambulantes del centro histórico. Cuerpo chicharronero y conocedor de las rutas gastronómicas más exquisitas de puestos callejeros, declaró su genealogía al afirmar que “en México sólo hay tres panzones: el Panzón Soto⁸, el panzón Diego Rivera y el panzón Melquiades Herrera⁹”. Herrera también es memorable por corresponder invitaciones a exponer, dar conferencias o impartir clases realizando inesperadas acciones con objetos que transportaba en su maleta, su saco, una manga o un bolsillo, al estilo de un mago errante. Su cuerpo era portador, contenedor y exhibidor de insólitos artificios para producir mediante el truco y la sorpresa extrañamiento sobre los objetos mismos.

Hacia 1989 irrumpe en una inauguración pregonando “¡gomitas, chocolates, pepitas, chicles!” y luego “¡cacahuates japoneses!” (Cruzvillegas, 2014, 27). En otro momento, en una mesa de debate sobre la generación de “Los grupos”¹⁰, Herrera ocupó su turno con una disertación donde explicaba una teoría sobre las geométricas rutas de los taxis en las calles de Manhattan a partir de los movimientos que realizaba una pelota mecánica y lumínica¹¹ sobre la mesa¹².

7 En el archivo de Herrera se conservan cuatro de estas maletas de colores estridentes que eran usadas comúnmente por estudiantes para ir a la escuela en los tempranos 90’.

8 Comediante y actor de la época del cine de oro mexicano, de la carpa y el teatro de revista que son medios formadores de la educación sentimental en la cultura urbana.

9 Venta de peines, op. cit.

10 La llamada generación de los grupos es la forma que ha tomado la periodización del arte de los setenta en México partiendo de la formación en ese período de un número considerable de colectivos de artistas.

11 Lighted Bumble Ball, 1994, ERTL Company, Iowa, U.S

12 Daniel Peña, Elías Levin, Álvaro Vázquez, Melquiades Herrera, Adolfo Patiño y Gabriel Macotela en encuentro sobre “Los Grupos” en la Secretaría de Hacienda, 7 de septiembre de 1994, Transfer digital de Hi8 (Fondo La Era de la Discrepancia/Arkheia/MUAC).

Este alargamiento de la forma y el sentido les permitía ser refuncionalizados y adoptar nuevos significados como una peineta que amarrada con un elástico se vuelve bozal; unos coladores miniaturas y unas espumaderas colocados en los ojos se transforman en lentes¹⁴ y un peine, una pistola. Sobre tal carácter elástico del objeto versa su proposición del “El Chuchillo de Fantomas” (Herrera, 1999). En este texto explicó su criterio de coleccionismo consistente en identificar artefactos de un “doble filo”, estético y artístico y polivalentes en su uso y significado. Esta metáfora punzocortante fue argumento para reunir de entre el mar de objetos “sus representantes pervertidos por una poética paradójica y ambigua” (1999, 34).

Entre las múltiples estrategias transformistas de Herrera como “arlequín conceptual” (Medina, 2003) un lugar importante lo ocupa el disfraz y la caracterización. Cada uno de sus objetos al momento de la presentación trae consigo una mutación del personaje. Su repertorio incluye al merolico, el vendedor ambulante, el cómico de carpa y el científico didáctico. En ocasiones se le vio travestido de celebridades mediáticas específicas como Pita Amor. Su conversión en cada una de estas figuras populares y de la cultura de masas implicaba una mímica a través del disfraz, pero también hacía presente distintas formas del habla popular.

Cantinflas es uno de estos personajes que le sirvió para investir el *performance* objetual con un lenguaje familiar caracterizado paradójicamente por el sinsentido, la trampa y el enredo. Este referente en su práctica evidencia un posicionamiento político estético en un texto escrito en 1978 a razón del discurso de aceptación del Premio Nobel de Arte, galardón que el artista se otorgó a sí mismo en un acto de arte ficción. Ahí anuncia: “Mi tradición cantinflasca explicará a vuestro internacionalismo mis raíces lumpenproletarias”. La frase encierra una clave lingüística de una estrategia más compleja. El enmarañado habla de Cantinflas, como es sabido, no explica nada más que su propio habla. Un habla que remite a un estereotipo del mexicano como estafador a través del ingenio verbal y la trampa, donde “tus defectos más señalados son tus virtudes íntimas” (Monsivais, 1981, 48). Al incorporar Herrera esa tradición como un lugar de enunciación, deja ver que realmente no habrá una explicación inteligible o representación de la clase lumpenproletaria a la que él mismo pertenecía. Su metodología es otra: traer al frente dicho habla a través del lenguaje y los objetos.

En este punto es relevante identificar dos tipos de genealogías en su práctica. De la misma manera que se reconocía a destiempo como un artista duchampiano (Olivares, 2005, p. 43) y “aduchampiano sin fisuras” (Herrera, 1987, p. 4), warholiano, surrealista y dadaísta desviado, reconocía su genealogía performática en ámbitos extraartísticos:

Mis antecedentes son, por un lado, la línea de la Revista Mexicana, ‘el Panzón’ Soto es una de sus máximas estrellas en la época de Cárdenas, la Revista Mexicana se genera en uno de sus momentos como contrarrespuesta al bataclán francés en esos años. La Revista es una tradición internacional, quién sabe desde cuando, por ejemplo, en París el Moulin Rouge. Por otro lado, con los merolicos de la calle, es otra de mis vertientes. Y la tercera es el gabinete de física y matemáticas recreativas. (Herrera, 2003, p. 138).

Estos ámbitos extrartísticos referidos por Herrera como sus principales fuentes se vinculan a la elaboración de Abraham Moles (1975) sobre los “entornos estéticos” donde sitúa los objetos desde un doble enfoque sociológico y semiótico, como “mediadores culturales”. Un trabajo que evidencia esas mediaciones, es *Melquiades Herrera. The Museum of Modern Art. Store Stand*, un puesto ambulante como los que solía instalar comúnmente con una manta de plástico en el suelo para poner a la venta objetos disímiles a un precio ínfimo. En esta ocasión, 1997, no sin falta de ironía instaló en un flanco del puesto un letrero vertical que anunciaba “Melquiades Herrera. The Museum of Modern Art”. El texto que acompaña la pieza titulado “Melquiades no es caro” enfatiza la incisiva confrontación de códigos:

Tener una obra firmada de Melquiades no es caro o comprarle un objeto que él escogió cuidadosamente, por sus propiedades de arte, diseño o ingenio tampoco es caro. Melquiades aparentemente se ha vuelto comerciante, y sin embargo, es más artista que nunca porque tiene la ambición de que su stand sea una muestra microscópica de nuestra época moderna en una interpretación muy posmo¹⁵.

Vemos en esta pieza la síntesis de un conjunto de operaciones artísticas significativas que a través de la paradoja, aquí mostrada entre la institucionalidad del MoMA y la economía informal del puesto ambulante, buscaron tensionar los lí-

15 Melquiades Herrera. “Melquiades Herrera No es caro,” *The Museum of Modern Art. Store Stand*. Texto de invitación a la acción, 5 de septiembre de 1997 (FMH/Arkheia/MUAC).

mites entre lo que se entendía por “arte”, ligado a la noción de vanguardia (política y/o estética), y, del otro, cultura popular en referencias a vastos sectores de población que difícilmente tienen acceso a aquel “campo de producción restringido” (Bordieu, 322). En ese sentido, la pieza parece señalar los sucesivos fracasos de las vanguardias frente a la aspiración de relacionarse con esos sectores sociales.

Habiendo seguido este recorrido, sería impreciso afirmar que los objetos que se encuentran en el archivo de Herrera son obras de arte autónomas o meros vestigios de acciones. Por el contrario, habría que entenderlos como testigos de una transformación mayor: signos de una movilidad que los rebasa y los contiene al mismo tiempo; una condensación de fuerzas sociales y tensiones históricas (Steyrl, 2006). A continuación, abordaré los tránsitos a los que hago referencia.

Primeramente, habría que ubicar a Herrera como miembro del No-Grupo (1977-1983), un colectivo que formó parte de la segunda ola de la generación de Los Grupos. La década de los setenta ha quedado registrada en la periodización del arte local como una época donde se reactivaron ciertos valores revolucionarios a raíz del movimiento estudiantil de 1968, que organizaron el campo en colectivos de artista con un perfil militante, activista o vinculados a cierto ideario marxista (Liquois, 1985). En ese contexto, sobresalían dos maneras de entender la cultura popular no exentas de tensiones entre sí. Por un lado, sobrevivía la construcción oficialista de larga tradición de lo popular con un sesgo antropológico, rural e indigenista como fundamento del nacionalismo. Del otro lado, los grupos de artistas politizados, en franca oposición al estado y los medios de comunicación masiva, estaban vinculados a organizaciones estudiantiles y obreras post 68. Lo cual implicó la reivindicación de una figura de “pueblo” en la que el sujeto político y revolucionario era encarnado por el campesino, el obrero y el estudiante¹⁶.

Desde esta perspectiva era vigente lo que Andreas Huyssen (2017) denominó “la Gran División” para describir la distinción categórica entre vanguardia y cultura de consumo imperante en el discurso del modernismo hasta finales de los 70. Una dicotomía consolidada en la identificación de cultura de masas con industria cultural realizada por la primera generación de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 2009), en paralelo a la confrontación equivalente que planteó Clement Greenberg (1939) entre vanguardia y kitsch. En ese sentido puede decirse que los grupos mexicanos politizados de los 70 se mantuvieron del lado de “la Gran División” mientras que los grupos tardíos, especialmente Peyote y la Compañía

16 Esa narrativa encuentra momentos de asentamiento en distintas publicaciones de la generación de los grupos tales como *Frentes, Coaliciones y Talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (2007) de Alberto Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta* (2008) de Cristina Hajar e *Imágenes épicas en el México contemporáneo* (2011) de Arnulfo Aquino.

y No-Grupo pueden pensarse como parte de los procesos que Huyssen describe como el quiebre “después de la gran división” que diluye la separación arte culto y cultura popular y de masas.

Hacia finales de los 70 varios signos hicieron evidente a nivel local la crisis de valores que habían llevado a cuestionar las jerarquías entre alta y baja cultura, la orientación cultural del proyecto revolucionario y la concepción misma de sujeto político. Un proceso que muestra esta circunstancia es la reformulación del Partido Comunista Mexicano entre 1976 y 1979. Como un gesto de moderación se sustituyó en el léxico del programa la idea de *dictadura del proletariado* por la de *poder democrático popular* y se dio un giro en las discusiones sobre la noción de pueblo, ligado anteriormente al proletariado, hacia la cultura de masas en aras de captar capas de población más bastas. La revista *Machete* apoyada por el PCM en 1980 y 1981 da cuenta de esta redirección asistida por un tono más irónico, lúdico, e introduciendo discusiones inéditas como los derechos de los homosexuales y la legalización de la marihuana (Concheiro y Villadelangel, 2017).

Carlos Monsiváis (1981) escribió un relato sobre la formación de la cultura popular urbana que es útil para identificar a qué clase de cultura popular estaban apelando los artistas y grupos mencionados más arriba en este momento de transición, en especial Melquiades Herrera. La cultura subalterna urbana a la que refiere es aquella que ha quedado al margen de las representaciones estatales de lo popular y su museificación de lo rural y lo indígena antropológico. Aquí habría que agregar, que también han quedado fuera de la representación política de ciertos movimientos sociales de izquierda. Estos “hijos de la calle y de Cantinflas” le han confiado desde el siglo XIX sus vínculos con la identidad a los medios masivos. Sin embargo, reconocer este proceso histórico no es igual a asumir que cultura popular urbana e industria cultura son equivalentes, error que ha cometido tanto el Estado como la izquierda en México, según el análisis de Monsiváis. También sería un error identificar mecánicamente dichas culturas con la cultura de masas descrita por las teorías críticas europeas y anglosajonas sin realizar un balance contrastado en los contextos locales. Son escasos los trabajos sobre estos estratos sociales en los bordes de las definiciones y es aquí donde la práctica artística de Herrera hace una contribución al traer al frente zonas opacas en el debate sobre lo popular desde un lugar que muestra las inconsistencias y contradicciones de las definiciones mismas.

Hay dos apuntes de Monsiváis que encuentran eco en el trabajo de Herrera; la cultura residual y la refuncionalización constante como estrategia de supervivencia. Ambas observaciones aparecen en este fragmento:

El populacho capitalino, del siglo XIX a nuestros días, se ha ido armando de aquello desechado o cedido por las clases en el poder. Pero, así como el populacho es radicalmente distinto, el proceso nunca ha sido mecánico. Ha implicado la voluntad de asimilar y rehacer tales “concesiones” transformándolas en vida cotidiana, la voluntad de adaptar el esfuerzo secularizador de los liberales a las necesidades de la superstición y el hacinamiento, el ánimo que reverenció desde la miseria a la “nueva moral” del porfiriato, el gusto con que el fervor guadalupano utiliza las nuevas conquistas tecnológicas. (1981,41)

A partir de este segmento me gustaría subrayar cómo la proposición del cronista en torno a la asimilación y reajuste cultural que realizan los grupos subalternos urbanos establece un paralelo con lo que Herrera enunciaba como “ingenio popular” para referir a las maneras en que los grupos populares asimilan y reelaboran los valores prefabricados por el estado, los poderes privados y las macroeconomías posindustriales. Esta noción de “ingenio” no refiere al cliché de la inventiva popular asociada al folklore urbano y empaquetada para el turismo. Sino que pone de manifiesto la capacidad de dicha cultura para desafiar cualquier intento de definirla como producto acabado, regular o exitoso en la historia de la cultura triunfante. En ese sentido Herrera muestra “lo impresentable” de la modernidad (Lyotard, 1987, 25), aquello que se niega a ser consolidado en formulaciones asentadas y al consenso del gusto, en una operación típicamente posmoderna y localizada.

La historia del arte mexicano en todos los tiempos ha registrado las formas en que las prácticas artísticas han incorporado elementos de las culturas. Sin embargo, estas formas han estado basadas en términos generales en mecanismos de “representación”. La anomalía de Herrera en relación a esa, podríamos decir, historia de lo popular en el arte, es que su mecanismo es uno de “presentación” en tanto irrupción directa, sin más mediación que el propio cuerpo, la mímica y los objetos, del código en su cabal extrañeza y frecuente ilegibilidad. Ese efecto que rarifica el lugar de los objetos desde el primer contacto con el archivo es la que vuelve relevante su producción para señalar la frágil artificialidad con que están construidas las categorías de “arte” y “cultura popular” y poner en entredicho hasta la actualidad los efectos de esas distinciones en distintos niveles del campo del arte local y sus narraciones históricas.

Abonando en esta tarea de historización transversal Herrera (1999) escribió un texto donde traza una especie de genealogía de su colección de objetos, realizando un recorrido desde la cámara de maravillas de los griegos, pasando por el alma-

naque de Vasili Kandinski y Franz Marc hasta finalmente llegar a la exposición organizada por Dr. Atl en París en 1921, considerada por convención historiográfica como la primera exposición de artes populares mexicanas. De este acontecimiento, Herrera remarca el éxito que tuvieron entre los parisinos las calaveritas de azúcar como parte de las etno-artesanías. Mientras el arte más vanguardista de los setenta se atrincheraba en un entendimiento de lo popular ligado a las luchas militantes asumiendo como antípodas otras nociones ligadas a la vida cotidiana y el consumo, en el relato de la cultura popular que Herrera estaba construyendo con vocación didáctica, aquella exposición de Atl, las tradicionales calaveritas de azúcar y su colección de chácharas del centro de la ciudad hacían parte de la misma historia.

BIBLIOGRAFÍA

Aquino, A. (2011). *Imágenes épicas en el México contemporáneo*. México: CONACULTA.

Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Cruzvillegas, A. (2014). “¿Quién diablos es Melquiades Herrera?”. En *Melquiades Herrera*. Ciudad de México: Alias.

Daniels, D. (2019), *Rethinking readymade*, Leipzig: Spector Books.

Marosa, C. (2019). *Pop Goes Conceptual: Visual Lenguaje in América*. En *Pop América 1965-1975*. Durham: Duke University Press.

Garibay, R. (1979). *Las Glorias del Gran Púas*. Distrito Federal: Grijalbo.

Giunta, A. (2016). *Adiós a la periferia. Vanguardia y neovanguardia en el arte de América Latina*. En *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*. Ciudad de México: UNAM.

Greenberg, C. (2002). *Vanguardia y kitsch (1939)*. En *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.

Herrera, M. (1999). *El cuchillo de Fantomas*. En *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados Colección Melquiades Herrera, 1979–1990* (pp.). México: SHCP.

----- (2003). *Entrevista con Melquiades Herrera*. En *Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Ciudad de México: Diecisiete. Estudios Críticos.

Híjar, A. (2007) *Frentes, Coaliciones y Talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos.

Híjar, Cristina. (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, Ciudad de México: UAM/CONACULTA.

Horkheimer, M y Adorno, T. W. (2009). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la ilustración* (pp. 165-212). Madrid: Trotta.

Huyssen, A. (2017). Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

Ramírez, A. (1972). Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito. Distrito Federal: Ediciones Novaro.

----- (1976). Chinchín El teporocho. Ciudad de México: Ediciones Novaro.

Liquois, Dominique (1985). De los Grupos, los individuos. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil.

Lytard J.F. (1987). La posmodernidad explicada a los niños. Barcelona: Gedisa.

Moles, A. (1975). Teoría de los objetos. Barcelona: Gustavo Gili.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

Carlos Monsivais. (1981). Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. *Cuadernos Políticos*, 30, 33-52.

César Martínez. (2003). Melquiades Herrera, el peatón profesional. 12 de noviembre de 2017, de César Martínez Sitio web: http://www.martinezsilva.com/textos_propios.html

Eric Olivares (2005). Mi más descabellada conjetura: ¡Melquiades Herrera es el Duchamp mexicano!. *Generación*, 63, 36.

Hito Steyerl. (2006). The language of things. 14 de abril de 2020, de Transversal Sitio web: <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>

Melquiades Herrera. (1987), Ajuste de cuentas con Marcel Duchamp. *Graffiti, Suplemento cultural de El Sol de Veracruz*, 52, 4.

POÉTICA Y ESTÉTICA DE LA BOMBA ATÓMICA

DIEGO MAUREIRA

Y entonces este tío empieza a gritar a los misiles desde lo alto de una colina. Le han ocurrido tantas cosas y él no comprende por qué ni cómo. No comprende qué ha estado haciendo hasta ese momento, ni quién era realmente, ni qué va a hacer a partir de ese momento, y no tiene a nadie con quien hablar, y se siente rabioso y solo. Así que se vuelve hacia los misiles y grita, en el interior de su cabeza: «¡Explotad! ¡Y que todo explote! ¡Quiero ver como todo explota!»

RYU MURAKAMI

Los japoneses presienten una deidad en cada objeto industrial. Entre nosotros, esa presencia divina se ha reducido a un pequeño fulgor irónico, pero aun así es todavía una forma espiritual.

JEAN BAUDRILLARD

Un motivo completamente inexistente en la historia de la humanidad hasta 1945 fue la muerte por desintegración, la devastación instantánea de ciudades y la radiación. El siguiente texto toma como piedra inicial el estallido de la bomba atómica –entendida a partir de sus implicancias como *acontecimiento*– para rastrear su proyección poética y estética hasta el día de hoy. Por supuesto, este legado de imágenes y temas no solo pervive en la insistente remasterización de la bestia Godzilla, sino también en un sinnúmero de películas, series y animaciones inspiradas en el referente nuclear. Esta soterrada alusión a las bombas de Hiroshima y Nagasaki ha acompañado a generaciones completas desde la década de los 50 hasta la actualidad. Para los usos de esta investigación recurriré en su mayoría a material audiovisual ligado a series y films de ciencia ficción y animados. Entre otros destacan producciones como *Astro Boy*, *Ultraman*, *Mazinger Z*, *Robotech*, *Akira*, *Dragon Ball*, *Neon Genesis Evangelion*, *Pokémon* y *Digimon*.

Lo que busco es hacer visible cómo el hito histórico de las bombas ha repercutido en los imaginarios del cine y la televisión a nivel global (tal como Aby Warburg señala las coincidencias formales que van desde un sarcófago romano del siglo II A. D. hasta el *Almuerzo sobre la hierba* de Édouard Manet de 1863). La producción animada japonesa se ha impuesto desde los años 70 como una de las más populares en todo el mundo —apoyada, claramente, por la creciente globalización

del planeta— y en ella se cruzan múltiples relatos más o menos delimitados: el Japón de fines del siglo XIX, el deporte, las luchas marciales, la magia, los robots y los monstruos de toda índole. Entre estos géneros existe una cantidad considerable de obras que naturalizan la devastación de ciudades, la catástrofe inminente (de tono apocalíptico), el uso de fuerza energética sobrehumana y la violencia a escalas brutales, para dar curso a historias que no necesariamente apelan a una profundidad en términos filosóficos, morales o políticos. De algún modo, los sucesos que acompañaron la aplastante derrota del Imperio del Japón durante la Segunda Guerra Mundial signaron una imagen imborrable de muerte y aniquilación que transformó por completo los imaginarios poéticos de la isla; huella que luego sería irradiada al resto del planeta a través de inocentes figuras parecidas a mascotas (adorables o temibles), o en formidables historias que cruzan religión, psicoanálisis y filosofía de manera profundamente compleja.

BOMBAS SOBRE SUELO JAPONÉS

El día 6 de agosto de 1945 ocurre el lanzamiento de la primera bomba de fisión nuclear sobre una ciudad habitada. La arqueología de las formas trabaja sobre patrones elaborados hace cientos de años. Hasta el lunes 6 de agosto de 1945 una bomba atómica aún era algo jamás visto o experimentado. Podemos hablar, por tanto, de un motivo completamente nuevo en la historia. Algo sin precedentes que irrumpe sin trama, sin relato y sin aventura. La síntesis moderna de lo inconmensurable, de lo inabarcable, inenarrable o irrepresentable. Así entendida, la bomba atómica se presenta como la versión perfecta de un acontecimiento: su propia naturaleza o constitución transforma por completo el tiempo narrativo de la condición humana. No se trata del recorte mecánico y serial de la realidad, como podría ser la experiencia de una guerra durante la primera mitad del siglo XX (el ritmo cortante de una ametralladora o una cámara fotográfica); sino más bien de la transformación instantánea a nivel subatómico del mundo: un estallido que desintegra la materia y los cuerpos y que no permite sentir dolor o percibir y asimilar experiencia alguna.

«No sabría decir cuántos segundos pasaron hasta que ocurrió todo», dice Tamiki Hara en su escrito *Flores de verano*. «Súbitamente, una especie de ola sónica retumbó en mi cabeza y luego todo se oscureció. Grité instintivamente y me levanté cubriéndome la cara con las manos. Los objetos se estrellaban unos contra otros, como azotados por una tempestad. Todo estaba oscuro como la boca de un lobo. No tenía la menor idea de lo que estaba sucediendo» (Hara, 2011: 72). Este

testimonio, obra clave entre la literatura relativa a la bomba, fue escrito un año después de los acontecimientos de Hiroshima. La onda sónica referida por Hara no fue otra cosa que la ráfaga expansiva que acompañó a la explosión del Little Boy —como fue bautizado el artefacto nuclear creado por el Proyecto Manhattan—, una vez detonado a 600 metros de altura sobre el centro de la ciudad. Aquella suerte de huracán provocado por la fisión en cadena superó los 1.600 kilómetros por hora y destruyó cerca del 90% de la Isla Grande (*Hiroshima*). Otros testigos menos afortunados vieron entrar la enorme “bola de fuego” por puertas y ventanas: alrededor de 60.000 edificios fueron destruidos en un instante por la fuerza expansiva del estallido, equivalente a 15.000 toneladas de TNT.

Georges Robert Caron, único artillero del Enola Gay —bombardero B29 encargado de lanzar la bomba de uranio—, describe del siguiente modo el momento que subsigue al estallido: «Es una masa burbujeante gris violácea, con un núcleo rojo. Todo es pura turbulencia». El sargento detalla el momento en que se eleva la colosal columna de humo con forma de seta: un torbellino de vapor de agua y partículas radioactivas que supera los 12 km de altura. «Es como una masa de melaza burbujeante. El hongo se extiende. Puede que tenga mil quinientos o quizá tres mil metros de anchura y unos ochocientos de altura. Crece más y más. Está casi a nuestro nivel y sigue ascendiendo. Es muy negro, pero muestra cierto tinte violáceo muy extraño. La base del hongo se parece a una densa niebla atravesada con un lanzallamas. La ciudad debe estar abajo de todo eso. Las llamas y el humo se están hinchando y se arremolinan alrededor de las estribaciones» (Thomas, 2005: 451-452).

La explosión de la bomba supone un quiebre abismal, imposible de ser asimilado o sondeado. Desde las 7:10 horas suenan las sirenas de emergencia que anuncian un posible ataque aéreo. Sin embargo, la población de Hiroshima está acostumbrada a estas alarmas, ya que por entonces el cielo japonés era cruzado constantemente por bombarderos B29. La población, por tanto, siguió con su rutina diaria. A las 8:15 horas de aquel imborrable lunes 6 de agosto todo cambió en una fracción de segundo. Dice Hara: «Mi hermana contó que sucedió poco después de que se anunciara la alerta preliminar. Algo resplandeció y siseó suavemente, como cuando se quema algo hecho de magnesio. Un instante después, todo estaba patas arriba... “Fue como magia negra”, dijo estremeciéndose» (Hara, 2011: 79). Las consecuencias del uso de las bombas atómicas fueron de carácter político, militar, científico, social y moral. El lanzamiento del Fat Man —segundo ataque nuclear americano— fue realizado tres días después sobre la ciudad de Nagasaki, ubicada en la costa suroeste de Japón, y significó el fin de la Segunda

Guerra Mundial (al poco tiempo el país trasatlántico firmó la rendición). Este hito dio inicio a una nueva era: se desvanecía el fantasma del nacionalismo imperial y expansionista (sin ir más lejos, los Principios Fundamentales de la Política Básica Nacional de Japón hablaban de un nuevo orden en la Gran Asia Oriental que buscaba unir las cinco partes del mundo), y comenzaba a su vez una nueva etapa de tensión política y armamentista, tanto o más peligrosa que la anterior, protagonizada esta vez por las potencias vencedoras.

Las bombas de Hiroshima y Nagasaki están en ese cruce histórico que teje sutilmente la Segunda Guerra con la posterior división del mundo en dos bloques ideológicos. Es importante recalcar el cuidado respecto a la confección de la bomba y lo crucial que se volvió para Estados Unidos los días posteriores a la derrota definitiva de la Alemania Nazi —la bomba atómica, ideada por científicos británicos y mayoritariamente norteamericanos, vio la luz producto de la alarma ocasionada por supuestas investigaciones en torno a energía nuclear por parte de Alemania—. El Proyecto Manhattan fue un despliegue a nivel militar, científico e industrial que comenzó hacia 1942 y que fue consumado solo días antes del primer lanzamiento —Harry S. Truman se entera del éxito de la prueba Trinity en Nuevo México durante la conferencia de Potsdam, en el país germano, que establecía los términos de la rendición de Japón en julio de 1945—.

La inversión económica, el éxito de los resultados del experimento y los beneficios estratégicos que suponía frente a la Unión Soviética hacían del uso de esta arma un hecho inevitable. La bomba fue lanzada sobre una de las ciudades más poblada de Japón, que hasta entonces no había recibido ataques aéreos —a esas alturas Japón era asediado de forma constante por naves americanas—, ya que se consideraba un potencial blanco con características favorables para el uso de esta arma de destrucción masiva. Entre las locaciones contempladas para el ataque del 6 de agosto, Hishima fue la única urbe con tiempo atmosférico despejado, ideal para la descarga sin radar que se había programado. La población de la ciudad jamás fue avisada de este formidable plan ofensivo y los testimonios de los sobrevivientes coinciden de manera ecuaníme en la visión de un escenario similar al infierno.

El crítico de arte y escritor británico John Berger establece justamente una analogía entre ciertos dibujos de las víctimas y las representaciones del infierno pertenecientes al arte europeo medieval. Llegado un punto el autor se pregunta: «¿Acaso con semejante evocación del infierno no olvidamos más fácilmente que estas escenas pertenecieron a la vida?» (Berger, 1997: 271). Los efectos de las bombas eran aún imprevisibles para sus artífices en el momento en que les dieron

uso. La investigación médica y científica comenzó después de la catástrofe (con un número suficiente de afectados que poseía heridas de diversa índole y gravedad). Es sabido que la radiación hizo sus efectos en el tiempo inmediato y también a largo plazo (queloides, crecido cicatrizal, muertes por afecciones inesperadas, entre ellas cáncer y leucemia, y bebés con malformaciones, entre otras consecuencias). Sin embargo, la alusión a este acontecimiento en términos simbólicos –y morales– supuso con el tiempo otro flanco de complejidad. Un escenario infernal, una marcha fúnebre de cuerpos agónicos, un paroxismo casi surrealista, forman parte de las descripciones de las víctimas. Si estamos de acuerdo en que el momento mismo de la explosión es irreconstruible, consignemos al menos las características de sus efectos directos.

Tras el impacto, la bomba generó un incendio masivo en la ciudad. Esto es atestiguado por relatos verbales y fotografías (entre ellas las de Yoshito Matsushige, joven militar que realizó los primeros registros sobre el puente Miyuki, treinta minutos después de la detonación). El fuego fue visible incluso desde las aeronaves bombarderas. En palabras de Caron: «Los incendios se extienden por todas partes como llamas que surgiesen de un enorme lecho de brasas. Comienzo a contar los incendios. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis... catorce, quince... es imposible. Son demasiados para poder contarlos» (Thomas, 2005: 451). Desde el suelo el dramatismo de la catástrofe es incomparable. El peregrinaje de Tamiki Hara sobre las ruinas tiene siempre como principal amenaza el fuego que aumenta y decrece constantemente en la ciudad. El autor escribe: «El incendio de la otra orilla no acababa de extinguirse. Sobre nuestras cabezas soplaba un viento abrasador que aventaba humo negro hasta el centro del río. De pronto, el cielo sobre nosotros se encapotó y comenzaron a caer enormes goterones. La lluvia aplacó en cierto modo el calor, pero la tregua no duró mucho y al punto el cielo se despejó por completo. El fuego seguía ardiendo al otro lado del río» (Hara, 2011: 78).

Como veremos, existe una enorme cantidad de animaciones japonesas que replican una bola energética capaz de destruirlo todo (la técnica más fuerte de la épica serie de pelea *Dragon Ball Z* se denomina *genkidama* —‘bola de energía’— y consiste en una esfera que concentra una potencia destructiva inigualable). En el caso de Hiroshima, la enorme bola de fuego alcanzó los 600.000 grados centígrados, temperatura comparable a la superficie del sol. Las víctimas se carbonizaron instantáneamente hasta desaparecer. En el hipocentro de la explosión todo fue arrasado. La ciudad quedó devastada en un área de 10 km² y las víctimas de Hiroshima, contando a quienes fallecieron por los daños o efectos posteriores, ascendieron a cerca 140.000 personas.

NEO TOKIO

El año 1988 fue estrenada la película de animación *Akira*, dirigida por Katsuhiro Otomo. Esta película —hoy un clásico del animé en todo el mundo— inicia con la toma cenital de una zona urbana: la cámara sigue una autopista y luego se eleva para abarcar por completo la metrópolis. Se trata de una gigantesca urbe que se pierde en el horizonte. En la pantalla aparece una fecha y el nombre de una ciudad: «1988. 7. 16. Tokio». Es un día despejado y no se oye sonido alguno más que un lejano soplo. De pronto una esfera negra, de sombra luminosa, comienza a crecer en el centro de la ciudad. Mientras crece a toda velocidad cambia bruscamente de color y se transforma en una luz esférica incandescente que en un parpadeo devora por completo el lugar. Se trata del preámbulo de la película, contextualizada en un Tokio reconstruido sobre los cimientos de una gran explosión. La historia de *Akira* comienza en Neo Tokio el año 2019.

En su *Poética*, Aristóteles establece una diferencia crucial entre poesía e historia. «La diferencia estriba en que uno [el historiador] narra lo que ha sucedido, y el otro [el poeta], lo que podría suceder». Es interesante la posición en términos de jerarquía que el filósofo brinda a la ‘*poiesis*’. Continúa: «De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular» (Aristóteles, 2013: 55). En Aristóteles esta filiación entre poética y filosofía tiene que ver con la conquista de nudos “universales” y “necesarios”: aquello que es constante e irrenunciable y que por tanto siempre resulta verosímil («lo posible es convincente», dice Aristóteles). Si esto es válido en la *poiesis*, en el universo de la filosofía funciona de manera diferente, aunque con coincidencias importantes vinculadas a sus aspiraciones. Gilles Deleuze planea incluso entender al filósofo como un creador, casi en el mismo plano que un artista, pero que desarrolla su obra en torno a conceptos y categorías. Lo que distingue al poeta respecto al filósofo, es que el poeta imita acciones. Y toda imitación está supeditada, en sentido estricto, al orden empírico (en Kant: aquello que cabría bajo el nicho de *a posteriori*). ¿Cuál sería, entonces, esa profundidad “más elevada” que señala Aristóteles?

Es importante destacar que la *poiesis* responde a la manera en que una obra —“una hechura”, como la llamaba Adolfo Couve— está creada. Es por eso que la *Poética* de Aristóteles traza los patrones de la obra dramática y la comedia, así como Allan Poe explica la composición de su poema *El Cuervo* y los efectos que busca gatillar a través de una suerte de tratado (*Filosofía de la composición*, 1846), o las vanguardias inventan —en plena modernidad— una forma de ‘*autopoética*’,

como la define Boris Groys, que encuentra entre sus más destacadas piezas La Fuente de Marcel Duchamp. La relevancia del *cómo* se justifica, por ejemplo, en la pervivencia hasta el día de hoy de los criterios de creación establecidos por Aristóteles. Estos, a través de medios limitados (el lenguaje, la visualidad), pueden provocar un efecto en el receptor ligado fundamentalmente a emociones (temor, compasión, etc.) y a cierto contenido moral. En el fondo, lo que sustenta una obra para Aristóteles es el argumento. Este, en última instancia, es el que permite mantener el interés del espectador, constituyendo cierta orgánica que posibilita incluso el uso de acontecimientos de naturaleza azarosa como si ocurrieran intencionalmente (para el filósofo, estos serían los más hermosos —como si la mano del destino lo controlara todo—).

Una obra dramática tal como la concibe Aristóteles, considerémosla arte o no —en un sentido contemporáneo—, no requiere más que de sus propios medios para sustentarse. La película de ficción *Godzilla*, por ejemplo, no podría ser comprendida bajo el régimen estético del arte instalado por la modernidad a partir del siglo XVIII. Es más bien un producto audiovisual de carácter masivo (no alimenta, como el arte moderno en la primera mitad del siglo XX, un código perceptivo específico, basado en el distanciamiento y la exaltación de los propios medios de la obra). De hecho, su poética permanece ligada a la tradición aristotélica (la convivencia del medio auditivo y visual, y la conducción narrativa a través de una trama) y los patrones compositivos que va ideando y perfeccionando el cine a lo largo del siglo XX. La primera película de *Godzilla* se estrena nueve años después del fin de la guerra y su tema central, como es claro, alude al impacto social de la bomba atómica en Japón. Al igual que en *Akira*, que abre su historia con una enorme explosión idéntica a las bombas de Hiroshima y Nagasaki, *Godzilla* nos muestra un evento de similares características. Primero aparece un grupo de marinos en un buque de una compañía naviera. Los miembros de la tripulación tocan música y cumplen diferentes labores de forma distendida. De pronto una extraña luz, incandescente, se deja ver sobre la superficie del mar. Los marinos se asoman curiosos para observar de qué se trata. De pronto, bajo la extraña luz, el agua comienza a vibrar y arremolinarse. Un segundo después un violento destello impacta sobre el buque y el cuerpo de los tripulantes. Estos se cubren instintivamente con espanto. Luego el barco es azotado misteriosamente hasta ser hundido. Así es como comienza el film.

La bestia *Godzilla* de 1954 ocupa el lugar de la bomba. Posee un tamaño descomunal, se desconoce su origen, irrumpe de forma inesperada y destruye todo a su paso, totalmente fuera de control. Una característica específica de esta

película es el tiempo ofrecido a los episodios de destrucción. Si bien su relato posee una secuencia tradicional (desde que aparece la extraña bestia hasta que logran acabar con ella), una vez que el monstruo arriba al Distrito Tokio-Yokohama —todo despliegue de contención militar es inútil—, su enajenación destructiva se convierte en una burbuja dentro de la historia. El conflicto y los diálogos no avanzan entre los protagonistas mientras sucede la destrucción: son aproximadamente 15 minutos de acción en que la bestia es dueña de la ciudad (quinta irrupción de Godzilla en lo que va de la película). La capital nipona es convertida, en corto tiempo, en un único gran incendio. La ausencia de contaminación con la trama de la historia hace de esta invasión de Godzilla un momento contemplativo, una pausa donde todo es destrucción, sin cuota alguna de esperanza o solución respecto a la amenaza.

Esta detención sobre el caos irremediable, su pura descripción, también la encontramos en otros films ligados a la bomba. Uno de los más importantes es *Barefoot Gen* de 1983. Esta animación se ubica específicamente en el contexto de finales de la Segunda Guerra en Japón, y tiene como evento central la caída de la bomba de uranio sobre Hiroshima (su autor, Keiji Nakazawa, creó el manga en 1973 y se basó en su propia experiencia de niño en Hiroshima). Este momento es mostrado de la siguiente manera: una nave B29, de un impecable color plateado, surca los cielos de la ciudad flotante (Hiroshima es una urbe cruzada por siete afluentes). La perspectiva de la aeronave estadounidense es diferente al dibujo de la población japonesa. La ciudad aparece vista como un plano a través del visor del bombardero. Los pilotos del Enola Gay prácticamente no se mueven. Parecen sacados de una viñeta de comic norteamericana. Uno de ellos dice: «Altitud 3.600 pies». Y el otro anuncia: «Objetivo fijado. Lancen la bomba». Alguien responde: «Entendido. Lanzando la bomba». Un botón de mano abre las compuertas y el Little Boy comienza su rápido descenso en caída libre. De pronto se abre el paracaídas del artefacto. El punto de vista es estrictamente cenital. La bomba desciende y solo se oye el soplido del cielo hasta que se pierde de vista desde lo alto. Luego viene la explosión.

Al igual que en *Akira*, al estallar la bomba, esta irradia un destello incandescente que hace lucir todo en negativo. Una masa de humo se eleva desde el epicentro y en otra escena un antiguo reloj marca las 8:15 horas. Los distintos escenarios de la ciudad y sus personajes son tocados por el destello. La película congela el tiempo de estos humildes pobladores antes de la destrucción. Luego un violento ruido lo descarna todo: primero una pequeña niña con un globo es desintegrada, sus ojos se caen, su piel se rostiza, todo se desvanece rápida y progresivamente,

ropas, cabellos, y el cuerpo se calcina; un hombre, al parecer un cartero, sufre las mismas consecuencias; enseguida es el turno de un anciano, a quien la fuerza de la explosión le desmiembra la cabeza; luego una mujer con su bebé auestas; un cachorro callejero experimenta el mismo final. Enseguida una visión de la ciudad la exhibe deformada. Se quiebran violentamente los vidrios de los edificios y una iracunda ventisca de tonos rojizos se desata arrastrando todo a su paso: despeza viviendas y templos, arranca árboles y derriba estaciones ferroviarias. Miles de objetos vuelan por el aire. Las personas son aplastadas por las estructuras que caen y dañadas por vigas y vidrios. Un ferrocarril es empujado fuera de las vías. La enorme columna con forma de seta comienza a crecer en el centro de la ciudad.

Otra escena ampliamente descrita por las víctimas de la bomba aparece recreada en *Barefoot Gen*. Cuando el pequeño protagonista se da cuenta de que el ataque que lo arrojó por los aires no fue un simple bombardeo —el niño queda desconcertado al ver de pronto la ciudad completa en el suelo—, recorre el lugar tratando de entender lo que sucede. En ese momento surgen entre los escombros y el fuego las personas heridas y quemadas por la bomba. Es una marcha estremecedora, como si tratara de zombies o algo similar. Muchos espectadores sobrevivientes a la bomba han indicado la sorpresa que les producía ver a las personas caminar con las brazos extendidos y con las vestimentas rasgadas. Luego el impacto se agudizaba al darse cuenta de que muchos de los harapos que colgaban de los cuerpos maltrechos no eran jirones sino piel despellejada por las quemaduras. Las ampollas gigantes que les produjo el destello, que abarcaban extremidades completas, explotaban para dejar al descubierto la carne viva. En *Flores de verano*, Hara narra la siguiente escena: «¿Qué clase de gente era aquella? Tenían la cara tan hinchada y deforme que resultaba imposible distinguir quién era un hombre y quién una mujer; sus ojos se reducían a una delgada línea inflamada; sus labios estaban cubiertos de llagas terribles. Sus cuerpos, prácticamente desnudos, quedaban a la vista, mostrando espantosas heridas y quemaduras en los brazos y las piernas. Muchos de ellos parecían más muertos que vivos. Al pasar junto a aquellas monstruosidades oímos implorar con un hilo de voz: ¡Agua, por favor, un poco de agua para beber! ¡Ayúdenme! ¡Socorro!» (Hara, 2011: 81-82).

KAIJUS

El punto de vista aéreo sobre la isla de Japón es ampliamente usado por uno de los dibujos animados más aplaudidos en la historia de la animación japonesa: *Astro Boy*. Esta fue la primera serie de televisión nipona de éxito mundial. *Astro*

Boy fue creado como manga por Osamu Tezuka en 1952 y llegó a la televisión en 1963. El protagonista es un androide con cualidades de superhéroe que vive en un mundo futurista habitado por humanos y robots. Astro Boy es un niño que tiene las características de un misil, ya que sus pies se convierten en propulsores que le permiten volar (además de contar con otras armas y poderes tecnológicos). En la obertura de la serie, Astro Boy sobrevuela la ciudad recorriendo el cielo, el mar, las montañas y el espacio urbano del mismo modo que un proyectil (es más veloz que un aeroplano y un tren de alta velocidad —de hecho, el joven androide saluda desde el exterior a los pasajeros de un avión para luego sobrepasarlo a toda prisa—). A pesar de recordar el lanzamiento de un arma explosiva, sobre todo a la hora de ingresar en picado sobre la urbe, este personaje invierte el sentido destructor del proyectil, para convertirse en la figura que resguarda y vigila la ciudad desde el aire: los ciudadanos lo saludan y observan con admiración.

No cabe duda de que la sincronización humano-máquina y la figura del robot tienen un apogeo en la gráfica y la animación producidas desde Japón. Esta comienza a adquirir un gran protagonismo desde la década de los 70, con series animadas como *Mazinger Z*, para finalmente instalarse como un género en sí mismo, llamado ‘*mecha*’, durante los años 80. Su impacto generacional se da en numerosas capitales del mundo, cimentando un importante imaginario ligado al mundo espacial (recordemos que *A new hope*, la primera película de *Star Wars*, se estrena en 1977). El número inabarcable de robots e historias interestelares creadas durante los 70 y 80 tienen que ver en su mayoría con máquinas pilotadas por personajes que cumplen difíciles misiones bélicas. Muchas de estas naves tienen la capacidad de transformarse (de robots a aeroplanos o de robots a animales, por ejemplo) y varias pasaron a convertirse en populares sagas. Entre ellas destacan *Robotech*, *Voltron* y *Transformers*.

Hasta aquí podemos contar algunos de los referentes japoneses más destacados que se proyectan hasta la actualidad: monstruos gigantes (*kaijus*), robots humanoides (androides), robots pilotables y también el vínculo con lo interestelar (la posibilidad de mundos extraterrestres desconocidos se inaugura con la carrera espacial iniciadas por EEUU y la Unión Soviética desde mediados del siglo XX).

Este último punto no es anecdótico. Ya en 1966, Tsuburaya Productions lanza *Ultraman*, la historia de un superhéroe del espacio con la habilidad de crecer 40 metros de altura (a diferencia de Superman, este personaje nace directamente como serie de televisión). Pese a que Ultraman posee un cuerpo de características humanas, su aspecto es más bien extraterrestre (cuerpo rojo y plateado, grandes ojos como los de una hormiga y una especie de disco que cruza su cabeza en

sentido vertical, desde la frente a la nuca). *Ultraman* sigue la línea inaugurada por *Godzilla*. El núcleo de sus capítulos y películas son las batallas colosales contra diferentes seres monstruosos o alienígenas dentro de la ciudad —después del primer film de *Godzilla*, la bestia reaparece en un cuatioso número de películas combatiendo contra toda clase de *kaijus* y *mechas*—. Este género de entretenimiento, llamado ‘tokusatsu’ (que alude al uso exacerbado de efectos especiales), se sirve en su mayoría de trajes y maquetas: tan solo los efectos especiales de ciertos ataques o determinadas acciones son elaboradas en postproducción. No será hasta los años 90 y la primera década del 2000 que ingresen los efectos computacionales en toda su expresión (la película *Godzilla* de 1998, producida por los estudios americanos TriStar Pictures, es un caso paradigmático).

Con el tiempo, las grandes batallas en el centro de la ciudad se convierten en un género naturalizado, donde el escenario pasa a ser un mero cuadrilátero: la bestia *Godzilla* de 1954 —tal como se explica en la propia película— es un monstruo jurásico, un dinosaurio despertado producto de la actividad atómica desatada por las bombas de 1945. En *Godzilla*, el conflicto ético que vive uno de los personajes protagónicos, el doctor Daisuke Serizawa, inventor de una reacción física capaz de destruir a *Godzilla*, es que aquel invento pueda ser usado en el futuro como un arma de destrucción masiva contra las personas, del mismo modo que las bombas de uranio y plutonio en la guerra contra Japón. Este científico finalmente accede a utilizar su descubrimiento, pero antes de ello quema todo rastro de la investigación. En último momento también sacrifica su vida para acabar con *Godzilla* —y para borrar todos los vestigios del modo de producción de aquel arma, incluyendo su propia persona—. Con la llegada del resto de los monstruos nucleares a la pantalla grande se posterga el dramatismo y la densidad de los hechos de 1945. El público infantil y adulto desea más bien ser testigo de las batallas a nivel monumental que estas bestias acarreen consigo.

La creación de este universo de *kaijus* representa una segunda etapa formal en que la metáfora histórica es vaciada de su sentido original para dar paso a otros signos de naturaleza más ambigua y menos directa. Estos impactan al público, y por supuesto, responden a todas las exigencias de la industria de la entretenimiento. Nombremos algunos de los monstruos más famosos (todos vinculados a la productora cinematográfica Toho): Mothra, una especie de polilla gigante; Rodan, un tipo de pteranodon gigante (dinosaurio volador); Anguirus, un anquilosaurio mutante; King Ghidorah, un dragón dorado de tres cabezas, que además posee dos colas y alas de murciélago; entre otros. Ahora bien, si enumeramos la serie de *kaijus* existentes a lo largo de las decenas de películas de *Godzilla* y otras bestias de

la misma talla, perderíamos la cuenta. Lo más interesante en ellas es lo inusitado de sus formas: muchas responden a criaturas jurásicas o cretácicas, mientras que otras poseen formas de insectos, moluscos, dragones, incluso mamíferos o plantas (sin descartar el periodo *mecha*, en que muchas de ellas se mezclan con formas robóticas y tecnologizadas —cuestión que retomará la serie de dibujos animados *Digimon* en los años 90—).

¿Por qué indagar en estos monstruos insertados en nuestra retina con absoluta falta de verosimilitud? Cuando hago esta pregunta pienso, por ejemplo, en *Mothra*: un film sobre una polilla gigante e indestructible que amenaza a la población. Este enorme bestiario que se prolonga hasta el día de hoy, ofrece luces sobre series y retóricas que parecen provenir del absurdo o el sin sentido, pero que tienen un origen mucho más remoto y oculto. ¿Qué son los ‘pokémon’, por ejemplo? Esa palabra tan global y contemporánea que guarda relación con una sustancia inespecífica. ¿De dónde provienen? ¿Cómo se definen? ¿A qué responde su existencia? Tanto los *pokémon* como los *digimon* son la tercera fase de esta herencia formal inculcada por la televisión y el cine. Los *pokémon* son el aplanamiento de los *kaijus*: su versión en el mundo digital, partiendo incluso por su definición. Esta proviene de ‘*pocket monsters*’: es una contracción que literalmente habla de ‘monstruos de bolsillo’. Pokémon nace de un video juego lanzado por Nintendo en 1996 que, debido a su éxito, alcanza la condición de serie animada y más tarde obtiene un sinnúmero de mercancías, películas, cartas, que componen todo un universo en sí mismo. Su trama, en pocas palabras, consiste en la aventura de un niño (que puede ser cualquier niño o usuario de video juego) que emprende un viaje en la captura de los pokémon (cada vez que atrapa a uno, con un artefacto llamado “*pokeball*”, este pasa a pertenecerle): criaturas o monstruos, en algunos casos similares a los animales, con poderes especiales basados en elementos (agua, fuego, tierra, veneno, psíquico, fantasma, eléctrico, etcétera). Al igual que los *kaijus*, entre ellos se cuentan insectos, moluscos, dragones, mamíferos, plantas, dinosaurios, máquinas, aves, peces, etcétera.

Los *pokémon* tienen formas extrañas —diferentes a la fauna natural—, tal como las criaturas mutantes del género *tokusatsu*. Hasta mediados de los 90, el protagonismo de los monstruos seguía dado por la cinematografía *kaiju*. Es *Pokémon* la serie que da el salto, e instala, de hecho, un retorno al dibujo animado (en oposición a los actores disfrazados de superhéroes galácticos y monstruos aberrantes). La serie que cierra esta etapa de disfraces y maquetas es *Power Rangers*, de producción norteamericana (The Walt Disney Company), emitida a partir de 1993. Esta serie, de categoría infantil, incluye a monstruos enemigos que amenazan la

ciudad, trajes galácticos (al estilo de *Ultraman*) y luchas en equipo que cuentan con la ayuda de robots en forma de dinosaurios o animales (tanto la lógica de equipos, generalmente de cinco integrantes, como las máquinas con facultades de transformación provienen del género *mecha* de los 80).

Para finalizar este periplo por los eventos de agosto de 1945 y sus consecuencias formales en la producción audiovisual masiva, quisiera proponer dos casos de animación que han tenido una popularidad rotunda en el mundo contemporáneo y que evidencian la continuidad implícita de los formatos revisados hasta aquí. Uno de ellos es *Dragon Ball* (y sus igualmente afamadas secuelas: *Dragon Ball Z*, *Dragon Ball GT* y actualmente *Dragon Ball Super*) y *Neon Genesis Evangelion*.

Una de las peculiaridades de Gokú, el niño con cola protagonista de la historia de *Dragon Ball*, es que al ver la luna llena se transforma en un colosal gorila de mandíbula alargada (similar a las proporciones de *King-Kong* o *Godzilla*). Durante las aventuras de *Dragon Ball*, serie emitida en Japón desde 1986, esta transformación es simplemente inexplicable. El único conocimiento que se tiene al respecto es que cortando su cola la metamorfosis se acaba. Esta penumbra es rápidamente dispersada en cuanto comienza *Dragon Ball Z* en 1989. En ese momento Gokú, ahora adulto, se entera que es uno de los cuatro *sayai-jin* sobrevivientes a la destrucción de su planeta natal. Vale decir, se trata también de un personaje extraterrestre. Finalmente, una de las técnicas más poderosas de la saga es la mencionada *genkidama*. Se trata de una concentración de energía que se invoca con los brazos en alto y que recoge la fuerza de animales, plantas y toda clase de seres vivos. En la serie, cada vez que se utilizan ataques de este tipo, sus efectos son profundamente devastadores. Los rayos y bolas de energía que despiden los personajes del mundo de *Dragon Ball Z* son incandescentes y de fuerza absolutamente sobrehumana. Muchas muertes que ocurren en esta larga historia son producidas por enormes descargas de energía lanzadas por sus personajes —recordemos que se trata abiertamente de una serie de pelea—, y muchos de estos mueren literalmente desintegrados (entre ellos el propio padre de Gokú).

La serie japonesa que reactiva de mejor manera la herencia inaugurada por *Godzilla* —debido al enorme número de citas formales— es *Neon Genesis Evangelion*. Esta serie animada, emitida por primera vez en 1995, cruza de forma totalmente arbitraria la religión católica —reinterpretada sin ningún tipo de rigor por Hideaki Anno— y el psicoanálisis —ya que todos sus personajes protagónicos coexisten en distintas etapas de la vida con nombres y roles diferentes, y los conflictos emocionales que viven surgen de aquellos cruces—. Al igual que en *Akira* a finales de los 80, en *Evangelion* Tokio es una ciudad reconstruida, fortificada y

apertrechada para resistir ataques exteriores. En esta historia —que invierte los relatos bíblicos—, son los ángeles los que buscan destruir la humanidad: estos son siempre una amenaza externa, igual que los bombarderos B29 de la Segunda Guerra. Si recortamos algunas escenas panorámicas de *Godzilla*, el parecido es explícito con el Tokio constantemente acuartelado y en alerta de *Evangelion*. A la vez, las luchas monumentales entre los ángeles y los robots encargados de defender la ciudad —tres máquinas humanoides conocidas como Evas—, poseen iguales características que las épicas luchas tokusatsu entre Ultraman y sus monstruosos adversarios —es más, los Evas, a pesar de ser máquinas, guardan una importante similitud fisiológica con el propio Ultraman: un cuerpo andrógino, estilizado, ágil, etcétera—. Y, por supuesto, aquí los ángeles no son seres alados y lumínicos: se parecen más a todas las criaturas que habitan el mundo de *Godzilla*, *Ultraman*, *Dragon Ball*, *Power Rangers* y *Pokémon*, se trata de *kaijus*.

La irrupción de los ángeles es siempre desconcertante: sus impensados rasgos producen un temor particular, ya que suele desconocerse su naturaleza y modo de actuar (son una otredad extrema). En esto se basa, justamente, la larga cinematografía de monstruos que emana de la bomba atómica. Estas criaturas vienen a desestabilizar el orden del mundo: siempre son lo desconocido. Un extraño o ‘alien’ que la trama se encarga de desentrañar, o al menos de revelar sus fuerzas y debilidades. Los ángeles de *Evangelion* pueden tener rasgos humanoides o alienígenas, pueden ser seres marinos informes, como también un enorme ojo que irrumpe en el cielo, pueden ser un octaedro impenetrable o un arácnido descomunal. La pregunta con la que quisiera cerrar este texto es la siguiente: ¿Alguien pensaría en las bombas de Hiroshima y Nagasaki al ver un pokémon? Es curioso que su tierno y rudo protagonista, Pikachu (una especie de roedor de color amarillo), tenga como habilidad especial un pulverizante ataque eléctrico que satura la pantalla de luz incandescente.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editoria, 2014.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Berger, John. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Chomsky, Noam y Vltchek, Andre. *Sobre el terrorismo occidental: de Hiroshima a la guerra de los drones*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

Deleuze, Gilles, *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

Hane, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

Hara, Tamiki. *Flores de verano*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2011.

Kelts, Roland. *Japanamerica. How japanese pop culture has invaded the U.S.*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Thomas, Gordon y Morgan Witts, Max . *Enola Gay: Una apasionante investigación sobre la bomba atómica de Hiroshima*. México: Ediciones B, 2005.

**LA IMAGEN TÉCNICA Y LA POSIBILIDAD DE UN DESVÍO
DE LA TRADICIÓN BARROCA EN LA PRODUCCIÓN VISUAL
EN LATINOAMÉRICA**

KURT PETAUTSCHNIG A.

Los variados propósitos de configurar un relato histórico sobre la producción visual¹ americana se articulan —esencialmente— desde la configuración de un eje transversal, que logre conectar las múltiples dimensiones y manifestaciones visuales de Latinoamérica. En esa clave, el barroco es, y ha sido, ese nodo que surge como punto de convergencia y categoría capaz de aunar la producción visual bajo un prisma que reorganiza lo heterogéneo sobre una base homogénea y lineal. Cuya consecuencia es la clausura de relatos que emergen sin adscribir o tomar los imperativos de la dualidad, exuberancia y exaltación que ofrece el barroco como estrategia visual. Dicho cierre propicia, paradójicamente, una oportunidad de apertura a la narrativa hegemónica de la visualidad americana construida desde una legibilidad barroca.

En virtud de lo expresado, el presente texto propone un movimiento a modo del clinamen de Epicuro², en cuanto, un tenue desvío que en su recorrido se am-

1 Se utilizará el concepto de producción visual, empero, la de artística. En virtud de conferir un espectro más amplio de reflexión y análisis en torno las formas de categorizar, trazar y articular una historia las imágenes.

2 Cabe precisar que el término fue acuñado por Lucrecio, pero tal síntesis proviene del estudio de la obra de Epicuro.

plifica. A fin de reformular y pensar otras singularidades de la imagen en Latinoamérica desde un afuera del cierre mencionado, un enclave que inaugura otras lecturas desde la enunciación de una cualidad que permita la incursión de otra línea de progresión en el devenir de la visualidad latinoamericana y la manifestación del *desvío* que se busca configurar. Si bien, tal cualidad se desarrollará a lo largo de las presentes páginas, es pertinente señalar que tal hito se materializa en la readecuación de las formas de producción y el consiguiente cambio en las lógicas de circulación para las piezas visuales surgidas a mediados del siglo XX, que ponderan en su origen la fisura que la imagen técnica arremete al corazón de la herencia visual europea en el cono sur. A saber, la fotografía y el cine se proponen como la encarnación de la línea de frente en la ruptura con la tradición canónica de la producción visual tributaria del barroco. Por ende, el uso de estos medios canaliza para sus autores una praxis política, un síntoma de rebelión, en tanto, principio emancipatorio de la responsabilidad histórica presente en las disciplinas canónicas del campo del Arte, sistematizadas, asimiladas y objetivadas en su condición de instrumento estético de las capas dominantes de la sociedad, donde la negación a la metáfora o a la exuberancia constituyen una manifestación reaccionaria a la sombra que se cierne sobre el sistema de visualidad imperial y colonial que pervive en el barroco.

No se trata de indicar que los autores que adscriben al barroco ya sea deliberadamente, o por omisión, sean partidarios de los brutales excesos en la conformación de la América hispana en la imposición de un sistema visual colonial que exuda las bases de una sistema social racializado (Quijano, 2000) fundado desde una radicalidad ontológica de la diferencia. Por el contrario, lo que se quiere relevar en la discusión es lo que difumina el barroco mediante sus rasgos de dislocación, metáfora o ensamble. La forma en la que sus múltiples capas, en ocasiones, se presentan en la práctica artística como una modalidad de subversión o irreverencia de su origen europeo y colonizador, incluso como una agencia de identidad americana. Sin embargo, son acciones que no logran dismantelar sus convicciones fundantes, ya anquilosadas en las prácticas y lógicas de la producción visual circunscritas al barroco por más de tres siglos. Donde la acción de desborde se le atribuye una condición de acto revolucionario, sin embargo, en tal acto se expresa la confirmación y exaltación del uso de nominaciones a modo de aperturas pero que no son más que categorías inscritas, que se reinscriben sistemáticamente dando forma estética al sistema de la colonialidad del poder que propone Quijano. Una prueba de ello se desprende del catálogo de la exposición “Barroco Fronterizo” (Mayo del 2015) donde Catalina Donoso señala “El barroquismo —o lo pompeyano, como

llamaba con autoironía Sarduy a su variante lúdica— es redescubrir el barroco, es encontrarse con una historia distinta, donde la imagen tiene mucha importancia: en mi entendimiento, sustituiría lo neobarroco por antirepublicano, guasamaco, mestizo y periférico” (20). Cada uno de los adjetivos indicados son la expresión de una alteridad que no logra superar, ni menos subvertir las tramas coloniales.

EL DOBLE MOVIMIENTO DEL BARROCO: UNA DISLOCACIÓN DE ORIGEN.

El barroco de Indias, la identidad americana empeñada desde una dislocación geográfica, ha tejido en extenso y con firmeza los cimientos del desarrollo expresivo de América. La imposición cultural desde España se traduce entre las exaltaciones del barroco como contraparte a la hegemonía cultural del centro de Europa en la figura del luminoso renacimiento. Velozmente se disemina el barroco en la Hispanoamérica, principalmente en la literatura y luego hacia la visualidad. Portando en sí misma una dualidad antitética, empero se presenta más cercana a una aporía de la que se busca salir o abrir alguna fuga. En su duplicidad se alberga la oportunidad de individualidad para un temprano despertar americano de la mano de Sor Juana de la Cruz y una literatura que en una doble clave legible busca un principio ontológico, a la vez, que una distancia con los centros culturales. El doble movimiento dispone una variable que valida la diferencia, que proyecta a las Indias bajo una aparente autonomía, al menos en el campo de las letras y la visualidad. Aunque ese camino se valide al introyectar la ilusión de singularidad en base a una entelequia, que de tanto jugar a la dualidad, pierde su propio movimiento inicial dejando una proyección de una imagen que ya no contiene fondo.

Si bien el término barroco es difuso, es factible delimitar que se utiliza para lo exuberante, recargado y grotesco. Pero de sobremanera como un ejercicio retórico que redunde en el uso de tropos, que desarticulan los sentidos expulsándolo al afuera de la imagen (Buci-Glucksmann, 2013). En ese sentido, las consideraciones de lo barroco como un ejercicio eminentemente intertextual son recogidos por Martin Jay, que al configurar las categorías de los regímenes escópicos, sitúa al régimen barroco en oposición al perspectivismo cartesiano. Exaltando la interpretación que el observador pueda hacer, en un juego de sentidos dobles entre la imagen y la multiplicidad de las relaciones externas que se puedan dar (237), lo que se disloca ininterrumpidamente en un espiral *doble de dobles* que esconden el sentido bajo un espejismo.

Los reflejos que propicia el barroco sostienen el tránsito que se da entre la dominación imperial a las elites criollas mediante la configuración de un sistema simbólico y visual que se amplifica gracias a su inherente dualidad, además de portar la lógica de un poder dislocado desde un origen expresado en la distancia política manifiestas en el mito originario que encarnan las pinturas de Pedro Subercaseaux. Las que en términos estilísticos responden a una influencia clásica y adscritas a los dictámenes franceses, aun cuando bajo la ostentosa superficie académica deja entrever la dualidad barroca; entre la metáfora de la formación de una nación que se sostiene desde la imagen y la nula inclusión del pueblo, o un relato unificador más allá de cualquier fondo posible. En ese ámbito Carlos Ossa (2015) define de forma precisa la teatralidad barroca en lo que llama “montaje epistémico” que la élite política urde con el uso de la fotografía, que desde su condición profana es circunscrita a una operación barroca “...el instante en que chocan las nuevas tecnologías con los valores tradicionales...encuentra en la visualidad un modo de reconciliar el lenguaje colonial del poder, con la novedad fáctica de las imágenes y las quimeras identitarias” (215) marcando una yuxtaposición de la funcionalidad barroca en la imagen técnica a pesar de su fragmentada tradición, y marcada distancia con los valores coloniales. Situación que no limitará a la imagen técnica, en un tiempo próximo, ser acreedora del bastión de una evasión tajante y derechamente accionar una afrenta a toda tradición hegemónica encarnada en la imagen.

IMAGEN TÉCNICA, LA MÁQUINA COMO RELATO EMANCIPATORIO.

Si bien la promesa de emancipación desde la imagen tiene antecedentes en las características de las vanguardias de principio del siglo XX, a mediados de los sesentas en Latinoamérica la fotografía, y particularmente el cine, ofrecieron un fractura a una tradición cultural que asociaba a las disciplinas clásicas de la producción visual como portadoras de valores imperiales, monárquicos y dominantes que habían sido traspasados de un modelo de sociedad colonial a uno que se figuraba como estado-nación, en tránsito a un nuevo estadio político que finalizaría con las sangrientas y crueles dictaduras que azotaron la región durante la segunda mitad del siglo XX.

La aporía de la imagen dislocada, yuxtapuesta o derechamente barroca, encuentra en la imagen técnica de la década del sesenta, la posibilidad de una salida. La urgencia de la militancia política de los directores, junto a la influencia intelectual que acusan las demandas del poscolonialismo bajo la tutela de Fanon y “Los condenados de la tierra”. Demanda una condición de reciprocidad de un cine que

reconfigure el concepto de imagen como parte relevante de su ontología y canal de praxis política, esto, propicia la reorganización del lugar de enunciación y la búsqueda de una correspondencia irreductible con la realidad social, histórica y política ajena a construcciones dobles, simbólicas o metafóricas. Se cierra la interpretación con la apertura a una horizontalidad que se expresa en una continuidad entre autor, obra y público. La apertura hacia una horizontalidad equilibrada, y según señala Ossa (2013) “un archivo disímil de imágenes que pretendían realizar el encuentro entre el pasado, sin escritura de los humillados y un presente revolucionario que sugería una modernización hecha con los textos de la subjetividad latinoamericana” (12) abrió galopante el paso de una clave próxima a la imagen dialéctica de Benjamin, donde la irreductibilidad del presente de la imagen, relampaguea iluminando un horizonte de salida, la oportunidad de homologar el lugar de enunciación y abrirlo en un horizonte dispuesto para los que han sido restados, mantenido ajenos y en silencio, dislocados e irreconocibles, condenados a la zona de no ser (Fanon, 2009).

La relevancia de un lugar de enunciación “*directa*”, en concordancia al contenido visual, es un reducto primordial para la aproximación y complejión de la imagen latinoamericana, en tanto singularidad que propone una continuidad, factor que queda de manifiesto en la Estética del Hambre (Rocha, 1965) “nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que ese hambre, siendo sentida, no es comprendida” en ese sentido, el hambre y la miseria (características del tercer mundo) son tomadas como verdad y realidad validada desde donde enunciar “una cultura del hambre, mamando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia”. Rocha se alinea y recoge la tradición Antropófaga de Oswald de Andrade, un hambre voraz que se funda y propaga desde la marginalidad irrestricta “nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil” (de Andrade, 1928) que a pesar de la diferencia temporal se fragua en una sintonía con Rocha “es una estética de la violencia antes de ser primitiva y revolucionaria, he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado, solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota” y de Andrade agrega “Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”.

El diálogo entre Rocha y de Andrade es fluido, emana desde el lugar de la revuelta, del fragmento. Un crisol que aviva la llama en busca de un espacio para la realidad fulgurante de Latinoamérica, una inversión del método, una lógica de radicalidad política que surge desde la base misma de la vida mínima. De la voz oprimida que exige la inmersión del observador como acto de insurrección, praxis política que se funde en la superficie visual emborronando los límites clásicos de autor, obra e institución del arte. La imagen latinoamericana se traduce en la continuidad de la realidad, la ausencia de cortes, pura persistencia que conecta retina, acto y realidad que busca superar las tradiciones que exaltaron el valor monárquico, colonial e imperial contenidas en superficies pictóricas.

El Cinema Novo, que impulsa Rocha, se funda y rige a partir de la Estética del Hambre, manifiesto que propone la disolución de la distancia del lugar de enunciación, y exige una radical adscripción a la verdad (correspondencia en la imagen) como principio político esencial en la creación de la imagen, que no es más que corte del continuo “una cuestión de moral que se reflejará en los films en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un film, sino un conjunto de films en evolución que dará, por fin, al público, la conciencia de su propia existencia” (Rocha, 1965).

La imagen técnica latinoamericana se compromete políticamente en comunión a un estatuto epistémico de la imagen “el extravío y la otredad se podrían considerar los recursos epistémicos” (2016, 16). La exigencia de una correspondencia, y mejor dicho, de una continuidad de lo real en la imagen se presenta como la base programática del Tercer Cine. Movimiento que surge en Argentina y que de la mano de Octavio Getino y Fernando Solanas escriben el manifiesto “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (1969) a diez años de la revolución cubana y con una marcada influencia de la filosofía de la liberación (Dussel, Cerutti, Roig, Scannone) sitúan la producción cinematográfica como la herramienta social para la descolonización de los pueblos, la que se proyecta únicamente en comunión con la verdad/realidad social, económica e histórica “el equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía” (Getino y Solanas, 1969) otro aspecto fundamental de la Estética del Hambre se enlaza con el Tercer Cine en una unidad ya reconocible, y se encamina, hacia una unidad de la imagen en Latinoamérica; el quiebre de la distancia entre lugar de enunciación y objeto “el intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos” (1969) homologación que incorpora al productor

dentro del proceso, lo hace parte de lo observable. Desplaza su lugar de privilegio como observador ajeno, y lo incorpora dentro de la tradición del proceso auroral (Salazar Bondy, 2006) es parte del acontecer, acompaña, se hace una práctica.

El tercer cine se funde en la militancia, y en la comprensión de imagen misma como praxis política, capaz de emancipar “Hago la revolución, por tanto existo... el cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros [barroco]” finalmente “construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (Getino y Solanas, 1969).

Desde la trinchera cinematográfica, el grupo Ukamau (Bolivia) liderado por Jorge Sanjinés, asume en la producción colectiva la única posibilidad de conocimiento y constitución de una imagen que dialogue, en efecto, con la verdad que se corta y es huella de la realidad. Un cine del pueblo, es una imagen de lo real “el cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio... se trata de un proceso que logrará su depuración al contacto con el pueblo, en la integración de éste...en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas” (Sanjinés, 1978). La propuesta grupal que surge desde Ukamau dialoga con la propuesta multinaturalista de Viveiros de Castro, en cuanto, que la multiplicidad de perspectivas, es a su vez, multiplicidad de seres, realidades a relaciones que confluyen en interrelaciones entre sujetos y cosas. Un flujo, un movimiento presente en la imagen latinoamericana que milita, transita y desplaza el lugar de enunciación tal chamán que cambia de cuerpo, de imagen y visión.

El gesto y sesgo político de la imagen técnica, responde a la urgencia del tiempo, una respuesta de la fisura colonial. La imagen es el puente que une los fragmentos que el barroco ha desperdigado a lo largo de la construcción visual de América, las constelaciones de sentido que fluyen en la multiplicidad de sus enunciados no desde lo doble o el montaje que trate de validar la noción impuesta de belleza bestial, donde solo el barroco pueda contener el oxímoron, en tanto, relato que valida otra posición asimétrica u oficial. La horizontalidad de la imagen técnica, el corte referencial, ya sea cine o fotografía es la impronta de la sublevación, de una resistencia a un canon estético a un régimen visual que se define desde un principio eurocéntrico que se tensa en la fluidez directa del movimiento continuo que ofrece Latinoamérica.

Finalmente hay que señalar que se ha propuesto una tentativa, un camino, una genealogía paralela que busca el desvío de las narrativas canónicas. Es una propuesta en construcción que reconoce la dificultad de abrir una opción frente a una

importante producción bibliográfica. No obstante, la necesaria reflexión de pensar otros bordes de la imagen que delimiten nociones y definiciones particulares que puedan reconocer el proceso histórico que las antecede, pero logre superarlo en pos de trazar el anhelado desvío.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*. Ed. Taurus, Bs. As.
- Bucci-Gluckmann, Christine (2014). *The madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. University Press, Ohio.
- Carpentier, Alejo (2003.). *Los pasos recobrados Ensayos de teoría y crítica literaria*. Ed. Ayacucho, Caracas.
- De Andrade, Oswald (1928) “Manifiesto Antropófago”. disponible línea:
<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>
- Donoso, Catalina, Luis Bernardo Guzmán (2015). *Barroco Fronterizo*. Ed. Ril, Santiago.
- Fanon, Franz. (2009) *Piel negra, máscaras blancas*, Ed. Akal, Madrid.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando. (1969) “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, disponible en línea:http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/6288_15386.pdf
- Jay, Martin. (2003) *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Ed. Paidós, Bs. As.
- Noé, Felipe Luis. (2012) *La coyuntura actual en. Alonso Rodrigo, Gonzalo Aguilar, Paulo Herkenhoff. Arte de contradicciones. Pop, realismos y política*. Brasil Argentina 1960. Fundación Proa, Bs. As.

- Ossa, Carlos. (2013) *El ojo mecánico; cine político y comunidad en América Latina*, Ed. FDC, Santiago.
- Ossa, Carlos.(2015) “El soberano óptico, la formación visual del poder”, *Rev. Chilena de Literatura*, n°89, 213-230. Santiago.
- Rocha, Glauber (1965) “Estética del Hambre”, disponible en línea:
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf
- Sanjinéz, Juan (1978) “Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario”, disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/47573554/JORGE-SANJINES-Problemas-de-la-forma-y-contenido-en-el-cine-revolucionario-1978>

ACERCA DE LOS EXPOSITORES

AMALIA CROSS es investigadora, curadora e historiadora del arte. Magíster en Teoría e historia del arte por la Universidad de Chile y candidata a Doctora en Historia por la Universidad Católica de Santiago. Entre los años 2013 y 2015 trabajó como investigadora en el Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y, desde el 2016, es profesora del Instituto de Arte de la PUCV, donde imparte cursos sobre Historia del arte chileno y latinoamericano. Sus investigaciones, publicaciones y proyectos de exposición giran en torno a la historia del arte en Chile y Latinoamérica, con especial énfasis en el estudio de colecciones, museos y archivos.

El 2019 publicó su primer libro, *Álvaro Guevara. La tela, el papel y el cuadrilátero*, por Mundana ediciones.

ADRIÁN ALVARADO BOSCÁN es egresado *summa cum laude* de la Escuela de Artes, mención Historia del Arte y Museología, de la Universidad Central de Venezuela. Se ha desempeñado como museólogo e investigador. Actualmente cursa el magíster en Estudios de la imagen en la Universidad Alberto Hurtado.

MARIARIS FLORES es Magíster en Teoría e Historia del Arte. Actualmente desarrolla “Bajo el signo mujer”, investigación Fondart dedicada a las exposiciones de artistas chilenas, realizadas tanto en Chile como en el extranjero (1973-1991), trabaja como investigadora de Fundación AMA para el proyecto Documents of Latin American and Latino Art del International Center for the Arts of the Americas AT The Museum of Fine Arts, Houston y es colaboradora de las Revistas Artforum y Artishock.

DIEGO PARRA es historiador y crítico de arte por la Universidad de Chile. Docente en la misma casa de estudios, donde imparte clases de historia del arte. El 2014 realizó el Diplomado en Edición de la Universidad Diego Portales, becado por el Fondo del Libro. Escribe regularmente en medios especializados e investiga sobre prácticas curatoriales contemporáneas. Entre el año 2016 y 2018 trabajó como investigador en el proyecto audiovisual y editorial “Arte y Política 2005-2015 (fragmentos)”, dirigido por Nelly Richard. Actualmente desarrolla su tesis de magíster y es becario CONICYT.

JOAQUÍN ZERENÉ HARCHA es académico de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y doctorando en Ciencias Humanas, Mención Discurso y Cultura (Universidad Austral de Chile). Licenciado en Artes Visuales (Universidad Austral de Chile) y Magíster en Diseño Comunicacional (Universidad de Buenos Aires). Sus intereses de investigación están centrados, sobre todo, en las relaciones contemporáneas entre estética, técnica y cultura, con foco en el problema de la subjetividad. Viene desarrollando reflexiones acerca de las relaciones arte-ciencia-tecnología, el estatuto contemporáneo de la imagen y de la imaginación, las agencias maquínicas y el problema del archivo, a la luz de las discusiones de las posthumanidades y las arqueologías mediales.

GUILHERME PARANHOS PAES. Graduado en Diseño Gráfico por la Universidad Anhembi Morumbi (2017). Estudiante de maestría en diseño, arte y tecnología en Anhembi Morumbi. Tiene experiencia guiando proyectos académicos de diseño gráfico en los campos editorial, señalización, identidad visual y envase. Tiene experiencia en diseño gráfico, centrándose en la práctica del diseño y el lenguaje visual.

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA es profesora e investigadora en PPGDesign en la Universidad Anhembi Morumbi.

MARLA FREIRE. Artista e Investigadora feminista. Dra. en Historia y Teoría del Arte por la U. Autónoma de Madrid, Máster e Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la misma universidad, Máster en Escenografía por la U. Complutense de Madrid y Licenciada en Arte por la U. de Playa Ancha. En su línea de trabajo se entrecruzan: arte contemporáneo, creatividad, estudios culturales y feminismos. Ha expuesto su obra en distintos países y contextos. Actualmente es

Académica de la Universidad Autónoma de Chile, donde dirige el colectivo Eureka! (Premio Latinoamericano de Innovación en Educación Superior, 2019). Más en: www.marlafreire.cl

ROSELÍN RODRÍGUEZ es historiadora del arte y curadora independiente. Actualmente cursa el Doctorado en Historia el Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde también cursó sus estudios de Maestría. Entre 2016 y 2018 fue Coordinadora curatorial en el Museo Universitario Arte contemporáneo (MUAC/UNAM) y Directora de arte de la Revista de la Universidad de México. Entre sus proyectos independientes se encuentra la coordinación del seminario permanente Despatriarcalizar el archivo, junto con Natalia de la Rosa y la plataforma colectiva de investigación, curaduría y producción editorial Yacuis. Grupo de estudios subcríticos. De 2015 a 2020 fue miembro del espacio de arte radicado en ciudad de México, Biquini wax EPS.

DIEGO MAUREIRA es Licenciado y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ha publicado ensayos e investigaciones ligadas al arte chileno de las últimas décadas, además de entrevistas y artículos sobre arte contemporáneo. Es curador y parte del equipo del Departamento de Estudio de los Medios (DEM).

KURT PETAUTSCHNIG A. Dr © en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago, Magister en Estudios Culturales y Licenciado en Fotografía e Imagen de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales. La línea de investigación que he desarrollado tiene como eje central caracterizar un estatuto y concepto singular de imagen en Latinoamérica, con especial énfasis en el uso político de la naturaleza como práctica de figuración de América y su imaginario.



UNIVERSIDAD DE CHILE



DEPARTAMENTO DE
TEORÍA DE LAS ARTES



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES