



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

**ARTÍCULOS:** LA AUSENCIA AL INTERIOR DE UN ACUARIO; POSIBILIDADES DE LOS ACUARIOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO; HISTORIAS DE LA PIEL VIVA: LA TRANSPARENCIA DEL ARTE DURANTE EL GOBIERNO POPULAR (1970-1973); HUELLAS DE LUZ: TEXTURAS DE LA TRANSPARENCIA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA; LIBROS INVISIBLES; TRANSPARENCIA RADICAL. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** GRACIELA HASPER. **CONVERSACIÓN** CARLA MAQUIAVELLO Y CAROLINA SAQUEL. **RESEÑAS.**

**CUADERNOS  
DE ARTE  
N.23**



**ESCUELA DE ARTE**  
FACULTAD DE ARTES

Publicación anual de la Escuela de Arte,  
Facultad de Artes, Pontificia Universidad  
Católica de Chile.

DECANO:  
Luis Prato

DIRECTOR RESPONSABLE:  
Alejandra Bendel

EDITORES:  
Paula Salas Mella y  
Mario Navarro Carvacho

COMITÉ EDITORIAL:  
*Magdalena Atria*

Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Vera Carneiro*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Paula Dittborn*  
Universidad Alberto Hurtado

*Antonio Silva*  
Universidad Alberto Hurtado

DISEÑO: Estudio Fig.1

CORRECCIÓN DE TEXTOS:  
Víctor Díaz

CORRECCIÓN DE ESTILO:  
Sofía Romero

REPRESENTANTE LEGAL:  
Alejandra Bendel

ISSN: 0717-2672

© Derechos reservados

**COLOFÓN**

Textos compuestos en las tipografías  
Alegreya Sans y Share.

Tapas impresas en cuché opaco de  
270 g y páginas interiores impresas en  
cuché opaco de 130 g.

Imagen portada:  
Graciela Hasper, *Sin título* (detalle),  
acrílico sobre tela, (2013)

Intervención páginas 06 a 11:  
Graciela Hasper

Impreso en Ograma Impresores  
en mayo de 2019.

Esta revista recibe apoyo del Fondo  
de Publicaciones Periódicas de la  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prohibida la venta y reproducción  
parcial o total de los contenidos e  
imágenes de este impreso.

La circulación de Cuadernos de Arte  
de la Escuela de Arte es de 600 ejemplares  
Año 2019, N° 23, Santiago de Chile,  
mayo de 2019.

Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300,  
Providencia.  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265  
escuelaarte.uc.cl

REVISTAS DE LA FACULTAD DE ARTES UC  
Cuadernos de Arte  
Escuela de Arte UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265

Apuntes de Teatro  
Escuela de Teatro UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5083  
www.revistaapuntes.uc.cl

Resonancias  
Instituto de Música UC  
Teléfono: (56-2) 2 3545097  
www.resonancias.cl

Cátedra de Artes  
Facultad de Artes  
Teléfono: (56-2) 2 354 5202  
www.catedradeartes.uc.cl

# ÍNDICE

- 05** EDITORIAL
- 14** LA AUSENCIA AL INTERIOR DE UN ACUARIO:  
POSIBILIDADES DE LOS ACUARIOS EN EL  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
POR ANTONIA BAÑADOS
- 20** LIBROS INVISIBLES  
POR FELIPE CUSSEN
- 26** HUELLAS DE LUZ: TEXTURAS DE  
LA TRANSPARENCIA EN LA DANZA  
CONTEMPORÁNEA  
POR SOFÍA MUÑOZ CARNEIRO
- 36** *HISTORIAS DE LA PIEL VIVA: LA  
TRANSPARENCIA DEL ARTE DURANTE  
EL GOBIERNO POPULAR (1970-1973)*  
POR CAROLINA OLMEDO CARRASCO
- 48** TRANSPARENCIA RADICAL  
POR CRISTOBAL CEA
- 54** CONVERSACIÓN  
ENTRE CARLA MACCHIAVELLO Y CAROLINA SAQUEL
- 64** RESEÑAS





Daniel Reyes Leon,  
*Ética*, fotografía,  
(2010)

Frente a un material, la luz puede interactuar de múltiples maneras. Estas interacciones dependen de la longitud de las ondas lumínicas y de la naturaleza del material. Si las ondas de luz logran traspasar un objeto sin ser dispersadas por sus átomos, la luz se transporta y es visible a través de este. La transparencia, por lo tanto, es la propiedad física de transmitir luz a través de un material; la cualidad contraria es la opacidad. Esta definición física de la transparencia da cuenta de su presencia ubicua, observable, cotidiana, desde el cuerpo al más allá: humor vítreo > cristalino > córnea > aire > vidrio > paisaje. Desde esta habitualidad, la transparencia se eleva a una cualidad —o defecto— artístico, cultural y político de abrumadora presencia y significados. En el ámbito de las artes visuales, la noción de transparencia posee un arraigo técnico que se desplaza entre el uso de las aguadas oleosas, la liquidez gráfica de la acuarela, la superposición de pigmentos y barnices, las mezclas ópticas y químicas de soportes y materias. Una veladura, sin ir más lejos, solo es posible en la medida en que las sucesivas capas de pintura sean translúcidas; mientras que una fotografía análoga se logra bloqueando —parcialmente— el paso de la luz en una película. Para el arte, estos juegos técnicos han generado no solo nuevas herramientas y efectos visuales, sino también lenguajes plásticos cuyos significados provienen de la articulación de transparencia y opacidad. Por ejemplo, en la pintura flamenca la ilusión de tridimensionalidad es obtenida por una sobreposición de innumerables capas translúcidas formadas por aceite y pigmento, mientras que en el Light Art, se utilizan los efectos cromáticos de la luz eléctrica para construir ambientes y objetos impalpables.

Por otro lado, la imagen misma presenta una dualidad entre aquello que expone (lo representado), y aquello que oculta (sus condiciones físicas y materiales). Desde este punto de vista, el efecto de transparencia se da al desaparecer la materialidad de la imagen en pos de las figuras y formas que revela. En otras palabras, la imagen transparente es aquella que se presenta como una ventana a otra realidad, mientras la representación que exhibe su andamiaje técnico —bastidor, papel, pigmento, película, haluros de plata— se vuelve opaca.

Paradójicamente, lo transparente esconde su naturaleza versus lo opaco, que la hace visible.

La transparencia en el arte se puede considerar también como el acto de develar los propios procesos de producción y creación de la obra. En este caso, estaríamos ante la presencia de “una manifestación auto-consciente del arte como recurso”, como diría Sergio Rojas. En este sentido, las citas, las apropiaciones, las parodias, las ironías, podrían ser leídas como un gesto de pura transparencia. No obstante, el carácter del arte ha estado marcado por la opacidad de sentido, en tanto la obra de arte pretende abrirse a un abanico de relaciones significantes y no cerrarse en cambio en una mera declaración. Lo que llamamos “poética” en una obra es un estado de apertura, dado generalmente por un sentido que no se nos asoma de inmediato, la obra se torna opaca, incluso cuando se transparenta su significado.

En la esfera pública, la transparencia es una manera de proceder que permite a los demás observar sus modos de funcionamiento. Proviene de una intención de compartir información particular con toda la comunidad, implicando comunicación y responsabilidad pública de parte de quienes manejan el conocimiento. La transparencia de la información se entiende como un pilar de la democracia, ya que permite a los ciudadanos tomar decisiones conscientes, comprendiendo quiénes y cómo se benefician de estas decisiones. Esta dimensión política de la transparencia también hace eco en las artes visuales, empujando a los artistas a trabajar en el espacio público y, además, a revelar sus procesos creativos.

Se tiende a identificar en la transparencia un principio ético que asegura el acceso y circulación libre de la información y las imágenes. Sin embargo, también la transparencia tiene otra cara, ya que, tras su demanda de honestidad e igualdad, se esconde la desaparición de la privacidad y la desconfianza generalizada. El conocimiento producido por el flujo descomunal de datos provenientes de las nuevas tecnologías, resulta más cercano a la ilusión de control que a un entendimiento real. En ese sentido, el teórico coreano-alemán Byung-Chul Han, advierte sobre los peligros de la transparencia describiéndola

como “mitología contemporánea” que facilita el control colectivo en un sistema poscapitalista. Sin las herramientas apropiadas para la interpretación y manejo de la información, los sujetos quedamos expuestos a los poderes económicos y políticos hegemónicos.

¿Cómo enfrentan los artistas al régimen de la transparencia desde los nuevos medios?, ¿Qué estrategias están utilizando para abordar el acervo desbordante de información provista por las nuevas tecnologías de control?, ¿Cómo pueden los creadores digitales escapar de la reproductibilidad masiva de sus técnicas y resultados—devenidos en Apps o “memes”—por la comunidad global? En el presente número, Cristóbal Cea reflexiona sobre cómo la honestidad se convierte hoy en herramienta estilística que valida y a la vez construye la autoría. En su artículo, Cea analiza estrategias usadas por los artistas de los nuevos medios y sus audiencias para sostener la autenticidad de las obras, por medio de la revelación de sus procedimientos y referentes creativos.

Asimismo, problematizando la relación de transparencia—o simetría—entre arte y política, Carolina Olmedo nos sitúa en el Chile del periodo socialista de inicios de los 70'. ¿Puede fusionarse la lucha revolucionaria con la creación artística? ¿Una práctica artística puede ser plenamente transparente y coherente con su motivación ideológica? Olmedo, a propósito de aquellas preguntas, estudia el trabajo de Gracia Barrios y Cecilia Vicuña a partir de su militancia política y la creatividad colectiva. Además, instala la inquietud por la producción artística femenina anterior a los 80', corpus sistemáticamente invisibilizado por la historia del arte local.

Por otro lado, Sofía Muñoz indaga también en los lazos entre arte y vida, pero nos acerca la pregunta hasta tocar el cuerpo mismo. ¿Cómo transparentar las sensaciones corporales más opacas, más íntimas? ¿Cómo evidenciar aquellas reacciones físicas invisibles por naturaleza? A través de un exhaustivo análisis de la obra *Chaleur Humaine*, Muñoz explora la performatividad de los cuerpos expresada en luz y color. El erotismo danzante deviene en manchas y huellas lumínicas pintadas con y sobre los mismos cuerpos.

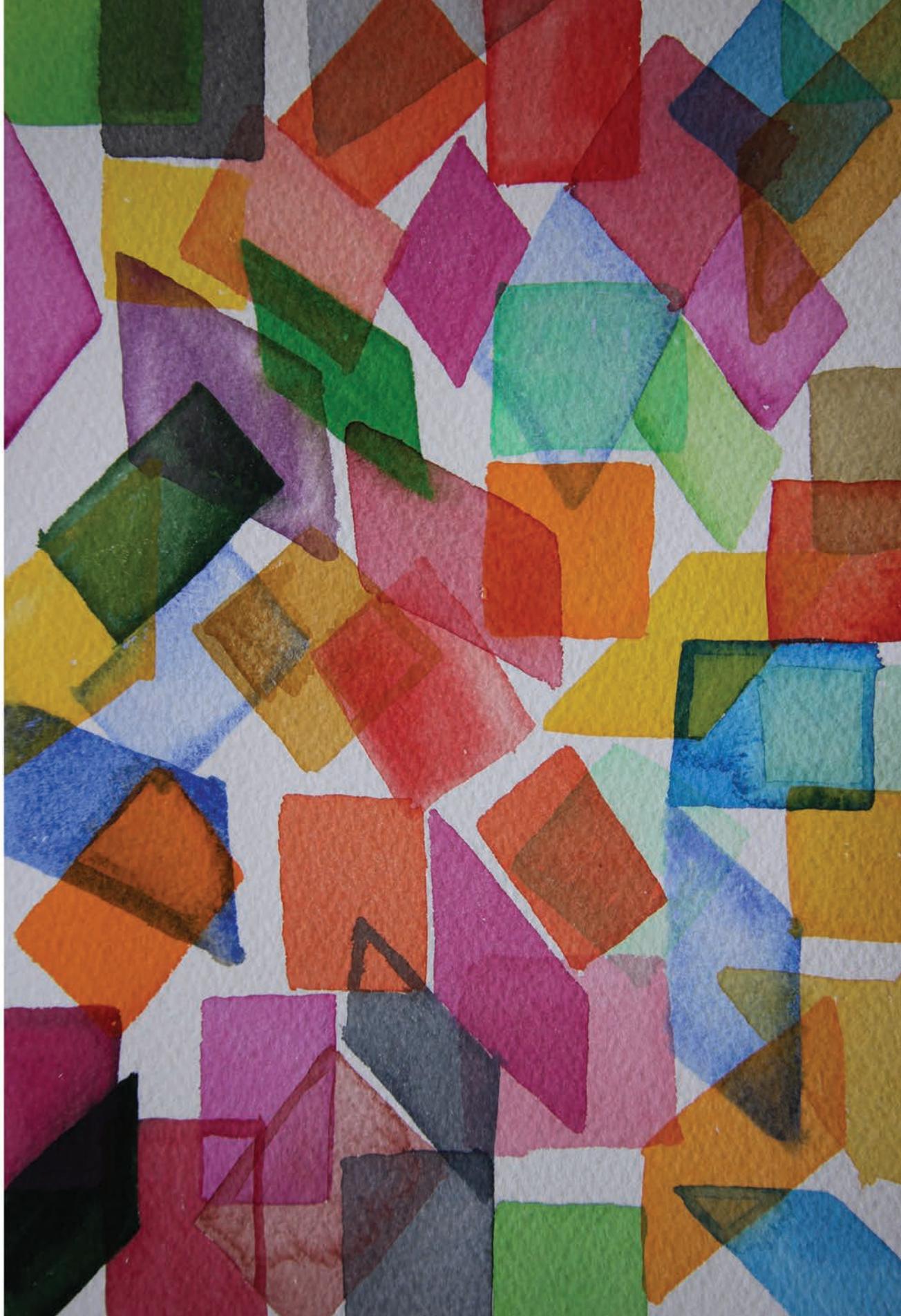
En cambio, otros artistas—magos de la transparencia—hacen invisibles sus creaciones. ¿Qué podemos ver cuando una obra no tiene materialidad? ¿Cómo interactuamos, sentimos y reflexionamos sobre piezas transparentes, carentes de corporalidad? Felipe Cussen presenta varios casos de libros invisibles, analizando tanto sus aspectos sensibles como su vinculación con la historia, el mercado del arte y los espectadores. Este recorrido nos lleva a dudar si hay en el valor del arte algo más que la voluntad y fe de todos los que participamos en dicho campo. La transparencia de las obras nos fuerza a reconsiderar críticamente nuestra percepción y participación en el arte.

Antonia Bañados nos aproxima al clásico artificio artístico de ofrecer una ventana a otra realidad, pero no por medio de la pintura ni de una pantalla. ¿Cómo traer a casa pedazos de otros mundos vivientes? ¿Qué ocurre cuando nuestros cuerpos y nuestras distopías chocan en la superficie traslúcida del cristal? La autora examina la historia de los acuarios como dispositivos de exhibición capaces de cristalizar las fantasías y miedos suscitados por la modernidad. Este particular objeto transparenta una nostalgia globalizada por otras formas de convivencia con el planeta, íntimas, armónicas, utópicas.

En la sección “Conversaciones”, la artista Carolina Saquel discute con la curadora Carla Macchiavello sobre las posibilidades de desaparición y transparencia de las categorías tradicionales de paisaje, aquellas que distinguen entre: naturaleza y cultura, humano y animal, dentro y fuera. Mientras en el apartado de “Reseñas”, los autores Carol Illanes, Alex Florechaes, Rosario Montero, Flavia Contreras, Santiago Miranda y Natalia Stipo, describen y analizan algunas de las exhibiciones, obras y publicaciones más relevantes del año 2018.

Por último, como ya es tradición, Cuadernos de Arte integra en este número obras visuales de artistas nacionales e internacionales. El chileno Daniel Reyes y la estadounidense Ding Ren, aportan imágenes de su archivo relacionadas al tema tratado en la revista. En suma, la artista trasandina Graciela Hasper contribuye con una intervención plástica basada en juegos de transparencia y color compuesta especialmente para esta publicación ●













## GRACIELA HASPER

(Buenos Aires , 1966) es pintora, docente, curadora y gestora. Su obra se caracteriza por elaboradas composiciones geométricas a partir de la reiteración de figuras, líneas y colores. Su práctica, sin embargo, no se circunscribe a lo pictórico. La artista también ha producido fotografías, instalaciones, videos y proyectos en el espacio urbano.

Realizó instalaciones de sitio específico para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2017; Faena Forum, 2016, Miami Beach; *Notas de Luz*, 2016, frente a la Usina del Arte; *Nudo de autopista*, 2013, Av San Juan y Av Nueve de Julio. Mostró individualmente entre otros en: *Proximities*, 2018, Dot Fiftyone gallery, Miami; *Gramática del Color*, 2013 y *Nudo de Autopista* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En 1991 obtuvo la Beca de la Fundación Antorchas; en 2000 recibió la beca Fulbright-F.N.A. En 2005 fue becaria del Bellagio Center Residency Program Italy/Rockefeller Foundation.

Graciela Hasper

Imagen de portada: *Sin título* (detalle),  
acrílico sobre tela,(2013)

páginas 06: *Sin título*, acrílico sobre tela (2015)

páginas 07: *Sin título*, acuarela sobre papel (2018)

páginas 08-09: *Sin título* (detalle)

acrílico sobre tela (2017)

páginas 10-11: *Sin título* (detalle)

acuarela sobre papel (2016)

## ARTÍCULOS

**LA AUSENCIA AL INTERIOR DE UN  
ACUARIO: POSIBILIDADES DE LOS  
ACUARIOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**  
ANTONIA BAÑADOS

**LIBROS INVISIBLES**  
FELIPE CUSSEN

**HUELLAS DE LUZ: TEXTURAS DE  
LA TRANSPARENCIA EN LA DANZA  
CONTEMPORÁNEA**  
SOFÍA MUÑOZ CARNEIRO

***HISTORIAS DE LA PIEL VIVA: LA  
TRANSPARENCIA DEL ARTE DURANTE  
EL GOBIERNO POPULAR (1970-1973)***  
CAROLINA OLMEDO CARRASCO

**TRANSPARENCIA RADICAL**  
CRISTOBAL CEA

*La redondez de este mundo autónomo me proporcionó un tipo único de protección, la seguridad de retirarse hacia una intimidad al mismo tiempo extraña y muy mía, un lugar donde los objetos y la atmósfera se convirtieron en la continuación de un paisaje interior estático.*

Celeste Olalquiaga, 2002

Olalquiaga introduce la figura del acuario para referirse, en primer lugar, a un espacio que produce un atractivo inusual, seguido de la sensación de identificación personal con una criatura y su paisaje circundante miniaturizado. Reconoce la artificialidad de su entorno, sin embargo, la inmersión en este mundo construido es más fuerte, más atractiva y, de alguna manera, aparentemente auténtica. ¿Cómo puede un objeto tan evidentemente artificial producir este tipo de conexión? ¿Qué tipo de necesidad satisface el acuario?

En el presente texto, el acuario será abordado como un objeto que tiene la capacidad de contener en su interior un espacio—tanto real como virtual—que materializa un paisaje que refleja los anhelos y deseos de quien lo consume. De este modo, en primer lugar reflexionaré sobre la manera en que la transparencia—como materialidad constructiva—cambia la forma de mirar de una sociedad, es decir, me remitiré al momento de origen de los acuarios; y al mismo tiempo cómo esta transparencia dará la posibilidad de construir, en el interior de ellos, la ilusión de ser mirillas hacia otros mundos, con el fin de llenar el vacío dejado por una “nostalgia colectiva”. Por último, haré hincapié en las formas en que las mismas sensibilidades que impregnaron a los acuarios en su origen siguen marcando su agencia en la actualidad constituyendo una estrategia crítica, lúdica y sensible para repensar

nuestro mundo. En este punto recurro a dos artistas contemporáneos: Mariele Neudecker y Pierre Huyghe.

Mediante este breve repaso histórico de los acuarios y estas prácticas contemporáneas, se planteará cómo este objeto—este dispositivo expositivo—ha servido para crear paisajes que reflejan nuestras ansiedades y temores como sociedad. Particularmente hoy, en tiempos del Antropoceno.

#### EL ORIGEN DEL ACUARIO

El acuario doméstico, el más familiar para nosotros, se popularizó por primera vez en la Europa del siglo XIX, particularmente en la Inglaterra victoriana. Si bien ya desde el siglo XVIII existían algunos casos aislados de este dispositivo que contiene paisajes acuáticos, su masificación se produce en este momento. La explosiva popularidad que alcanza se puede explicar bajo el contexto de una sociedad colonialista en un momento histórico marcado por un cambio de mirada, como consecuencia de la revolución industrial. Esta revolución no solo alteró la manera de producir y consumir objetos, sino también la manera de entender y vincularse con la naturaleza y el paisaje.

Esta nueva cosmovisión cultural comenzó a formarse por la jamás antes vista reproducción mecánica de objetos y su rápido



Fig. 1. Mariele Neudecker, *Things Can Change in a Day*, agua, resina, sal y lámparas de mercurio, 82 × 117 × 212 cm, 77 × 107 × 221 cm (cada tanque), Tate Britain, (2001)

consumo, y con ello, la pérdida de su singularidad. Simultáneamente a este proceso, varios campos de investigación científica realizados durante este tiempo abrieron las puertas para imaginar un mundo nuevo. Entre ellos la naturaleza y el cuerpo humano se llegaron a conocer como nunca antes, y gracias a la fotografía se pudo observar lugares lejanos que antes solo existían en relatos o ilustraciones fantásticas.

En esta misma lógica, la popularización de nuevas formas de construcción arquitectónica, utilizando vidrio y metal—que permitieron la creación de amplios espacios translúcidos y vitrinas en los primeros museos modernos siguiendo la lógica del espectáculo y el voyeurismo—, instauraron la creencia en el progreso y un entusiasmo hacia las novedades que éste traería.

Sin embargo, y paradójicamente, en paralelo a esta nueva forma de vivir, y mientras

el mundo avanzaba hacia las brillantes posibilidades del futuro, surgió simultáneamente una “mirada nostálgica” hacia el pasado. El aumento de la sensación de pérdida de singularidad de los objetos y de las experiencias producto de este nuevo consumismo vertiginoso, se vio acompañado de una nostalgia por la naturaleza, que explicaré más adelante.

En este sentido, el nuevo régimen visual para mostrar objetos usando el vidrio en vitrinas expositivas, se convirtió en una herramienta fundamental para recuperar el *aura* perdida de los objetos—concepto instaurado por Walter Benjamin). Se masificó así el uso en vitrinas y sistemas de exhibición, que antiguamente sólo se usaban para objetos religiosos o sagrados. La limpia transparencia junto con la dureza rígida del vidrio, volvió a entregar el carácter único a los objetos: dejó ver, pero no acceder a ellos,



Fig. 2. Pierre Huyghe, *Zoodram 4* (after Constantin Brancusi 'Sleeping Muse'), (2011). Cortesía del artista; Esther Schipper, Berlin. Fotografía de Guillaume Ziccarelli

separándolos del mundo ordinario a una distancia segura conectada por una ventana y una barrera que los acercaba y, a su vez, los alejaba de nosotros.

Esta nueva forma expositiva fue la que el recién concebido Museo Moderno adoptó, utilizando la transparencia en la exhibición como una estrategia para dismantlar el conocimiento, clasificando y separando física y visualmente las piezas trasladadas de lugares exóticos y lejanos—las colonias en América, África, Asia y Oceanía, para así ofrecerlos a la disposición de una mirada minuciosa. De hecho, los primeros *gabinetes de curiosidades* de coleccionistas particulares, aquellos que reunían objetos “raros”, en lugar de aislamiento contextual, derivaron en las vitrinas de los museos públicos. Estas vitrinas museales tenían un papel muy similar al que las pantallas de televisión o de computador tienen

hoy: abrieron un mundo separado del propio para nuestra contemplación. Acercaron estos objetos de procedencias lejanas y los dispusieron frente al espectador para nuestro escrutinio.

En paralelo con esta nueva forma expositiva, es significativa—en este contexto—la manera en que la naturaleza adquirió popularidad como nunca antes. La naturaleza, si bien comenzó a ser objeto de representación en variadas manifestaciones, se convirtió en el reflejo de un cosmos centrado en el ser humano, tanto en la industria (o la lógica consumista) como en la ciencia; ya sea fosilizada en la historia natural, o abstraída en una búsqueda de la sensibilidad romántica de una espiritualidad inmanente. La naturaleza siempre estuvo subordinada a los caprichos humanos, siendo representada o imitada en diversos objetos decorativos, artísticos o científicos.

El acuario, en este sentido, satisface un deseo fetichista de la época en que nació, encontrándose en un punto medio entre la mirada científica y una función ornamental y creativa, para acercarnos a una versión “ficcionalada” de la anhelada naturaleza. Se convierte en un fenómeno donde un objeto se transforma en el foco de un consumo obsesivo y persistente que, a pesar de su serialidad y multiplicidad, se siente íntimamente personal. El acuario logró crear la ilusión de la singularidad, y constituye una clara manifestación de este intento de reproducir la cualidad sublime y fantástica de la naturaleza.

Los primeros acuarios, entonces, aparecieron al igual que los vidriados gabinetes de curiosidades de los coleccionistas, aquellos que aunaban objetos provenientes de tierras lejanas proponiendo un territorio creado a partir de la yuxtaposición de objetos de diversas procedencias. De tal suerte, los acuarios acercaban la visualización de un idealizado mundo natural, que cada vez estaba más lejano en las crecientes metrópolis industriales. No es de extrañar que la mayoría de ellos haya estado compuesto no sólo por plantas y animales acuáticos, sino también por castillos miniaturizados y piezas exóticas que evocaban dichos territorios. Los acuarios permitían viajar desde la comodidad del hogar a lugares fantásticos y, al mismo tiempo, eran una demostración de las posibilidades tecnológicas de la época para poder crear este universo, esa ventana a otro mundo.

## ACUARIOS HOY

Podemos ver cómo las características que tenían los acuarios en el momento de su popularización todavía están activas hoy en día. La lógica del espectáculo, junto con el uso de nuevas tecnologías para explorar nuevas formas de exhibición, se pueden ver en muchas manifestaciones de este objeto en la cultura de masas. Así, emergen los museos de acuarios, o los centros y atracciones turísticas, todos ellos realizando un despliegue complejo de tecnología y naturaleza mediante el uso de luces, formas y ambientes logrados por avances tecnológicos. Ejemplos de aquello son la *Eco Edo Nihonbashi Art Aquarium* o los *acuarios de Barcelona* (España), *Oregon Coast* (EEUU) y *Checheng Township* en Taiwán, entre muchos otros.

Los acuarios domésticos constituyen versiones reducidas de estas nuevas posibilidades de contención, y construcción, de entornos deslumbrantes y exóticos de fácil acceso. Los acuarios

se emplazan en casa o salas de espera como una evasión, a través de la contemplación, al tedio y al ritmo acelerado de la cotidianidad.

Como alternativa al uso tradicional de este objeto, también podemos encontrar otro tipo de manifestaciones en las que se impregnan las fantasías utópicas, o a veces distópicas, de nuestro tiempo. Un ejemplo es el trabajo de Takashi Amano, creador del movimiento *aquascaping*, el que ha inspirado a otras personas a utilizar el medio del acuario como una forma de arte; como una disciplina. Alternativamente a la espectacularidad de los ejemplos anteriores, *aquascaping* constituye una especie de escapismo más conectado a una contemplación romántica de la naturaleza, diferenciándose de la experiencia casi frenética propuesta en museos y exposiciones de acuarios.

El lenguaje visual del *aquascaping* está compuesto por un cambio óptico de escala que genera la ilusión de amplitud—lograda por el uso purista de pocos y selectos elementos naturales (rocas y pastos marinos vivos) en una magnitud desolada—y la presencia, por lo general, de pequeños peces que acentúan la percepción de escala de los elementos anteriores. Como resultado, la visión producida es la de un paisaje natural plácido, anterior o posterior a la presencia humana.

Ya sea en contemplación pacífica o como increíbles vistas de mundos extravagantes, lleno de recuerdos de épocas pasadas, tierras extranjeras y elementos fantásticos miniaturizados, el acuario se convierte en lo que Foucault llamó “heterotopía”, es decir, un lugar que contiene muchos otros lugares: el pasado, el presente y el futuro. En otras palabras, el acuario se convierte, al mismo tiempo, en un espacio real y virtual. Mientras experimentamos en presencia directa el acuario y todos sus componentes, nuestra percepción se aleja a tiempos y lugares que no se presentan en la realidad, pero que son constantemente traídos de vuelta en la forma en que experimentamos el “objeto acuario” en sí mismo.

Otro enfoque para expresar esta cualidad es a través del término *kitsch*, como menciona Olalquiaga: “Kitsch no es un producto activo ingenuamente impregnado con el deseo de una imagen de deseo, sino más bien un producto fallido que continuamente habla de todo lo que ha dejado de ser: una imagen virtual, que existe en la posibilidad de ser completamente” (Olalquiaga, 1998). Así el acuario refiere a un paisaje natural que ha dejado de existir desde el momento en que se aíslan las especies para construir ese paisaje

artificial, que se impregna de la visión de quien lo construye.

Para ello, la sensación de ausencia es esencial en la construcción y percepción de los acuarios. La confusión en el cambio de escala de los objetos, el punto de vista único o frontal, hacen que los elementos se aislen de la vida cotidiana, para comenzar a componer en cambio universos teatrales y alternativos, tornando más ambiguas las relaciones espaciales, lo que está presente y lo que no.

### AUSENCIAS CONTEMPORÁNEAS

Sin embargo, es relevante preguntar en este punto: ¿Qué tipo de ausencia o nostalgia tenemos hoy en día? Nuestra generación nació con la integración de la reproducción mecánica de objetos e imágenes —y ciertamente su rápido consumo—, que no sólo no se ha detenido, sino que se ha reinventado en cada momento en diferentes posibilidades. Por lo tanto, hablar de un anhelo por la autenticidad ya no parece ser tan relevante.

No obstante, nuestra generación aún puede apreciar un profundo sentimiento de nostalgia. Quiero proponer que esta nostalgia no se define por la falta de singularidad material o experiencial, sino preponderantemente por falta de un futuro optimista. El daño irreparable, ineludible y creciente al medio ambiente, y con él, la imposibilidad de imaginar un futuro optimista, es en cierto modo equivalente a la pérdida de aura en nuestro tiempo. Comenzamos a perder —o anhelar— el equilibrio ecológico en el momento que nos dimos cuenta de que ya había sido destruido irremediablemente; y con su destrucción, cualquier fe optimista en un posible cambio político o social que podría deshacer este daño, también desapareció.

Esta nostalgia en torno a la pérdida de equilibrio ecológico y el miedo a sus consecuencias desconocidas es lo que examina la teoría del Antropoceno, estudio propuesto en el año 2000 por Paul Crutzen y Eugene Stoermer, y que define el tiempo presente como un nuevo período geológico infligido por invenciones humanas sobre la naturaleza.

Se suele considerar el inicio de la construcción de esta nueva capa geológica —por la mayoría de los investigadores del antropoceno— hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, es decir, junto con la revolución industrial y la invención del primer motor; a saber, al mismo tiempo

que los cambios sociales descritos anteriormente. Desde entonces, el proceso se ha incrementado hasta el día de hoy, con las consecuencias cada vez más claras para nuestra percepción.

Como dice Bill McKibben: “El Antropoceno se puede enmarcar como la condición global de haber nacido en un mundo que ya no existe” (McKibben, 2015). Podemos decir, por tanto, que esta “nostalgia contemporánea” se expresa en una generación nacida después que ya han sido establecidos los cambios sociales, y económicos, para la materialización de la ineludible destrucción ambiental. En la misma línea, Deborah Bird Rose declara que todos “estamos siendo superados por procesos que están deshaciendo el mundo que ninguno de nosotros alcanzó a conocer” (Ídem). Un anhelo de algo que nunca estuvo realmente para nosotros, que se convierte en una forma estética para percibir nuestro mundo.

No es de extrañar que actualmente haya un aumento de la presencia de problemas ambientales y la creación de ficciones de universos alternativos escapistas en diferentes medios culturales, como el cine, la literatura, las artes visuales o el antes mencionado *aquascaping*. El fenómeno está impregnado en nuestros sentidos, tanto así, que determina nuestras percepciones y también las artes. En este sentido, pueden convertirse en una forma de sintonía con las nuevas realidades.

Como se sugiere en *Arte en el Antropoceno*, esta nueva condición climática exige un nuevo tipo de estética, diferente de la valorización modernista del principio de choque. Como señaló Susan Sontag, el shock puede familiarizarse y desaparecer. Sobre todo hoy con la exposición permanente a imágenes e información catastrófica, nuestra capacidad de asombro, impacto e involucramiento emocional frente a este material de alarma se ha visto reducida.

Adhiriendo a la necesidad de construir otros tipos de estética que difieran de la lógica del choque, me interesa ver cómo esta percepción del daño ecológico aparece como una “capa subliminal” de diferentes manifestaciones artísticas. En este propósito, el uso del acuario que realizan algunos artistas contemporáneos se puede enmarcar dentro de esta sensibilidad, ya que permite a través de un formato seductor —ubicado ambiguamente entre lo científico y lo ornamental— la construcción de imaginarios de lo posible, lo presente y lo ausente.



Fig. 3. Takashi Amano, *Forests Underwater*, (2015). Oceanario de Lisboa. Música instalación por Rodrigo Leão. Fotografía por Antonia Bañados

### ACUARIOS Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Existen sin duda muchos artistas que se han apropiado del formato acuario, por ejemplo en cajas vidriadas a modo de vitrinas para contener objetos o animales en un espacio expositivo. Los casos más conocidos pueden ser el gran tiburón taxidermizado suspendido en una gigantesca caja de vidrio de Damien Hirst, quien posteriormente realizó múltiples obras con animales –peces, vacas y más tiburones– contenidos en formatos similares; o las múltiples obras de Jeff Koons, en donde traslada objetos comunes –tales como pelotas de basquetbol– a vitrinas de vidrio, para entregarles un estatus –siguiendo una estrategia pop ligada a las vitrinas museales descritas anteriormente.

Sin embargo, estos dos artistas –y otras obras en este línea– no se ajustan realmente a la sensibilidad propia de los acuarios domésticos, pues no construyen paisajes en el interior de estos contenedores. Estas obras se vinculan más directamente con la tradición del *ready-made*, la puesta en valor de los objetos o introducción de la cultura popular en el arte. Los objetos y animales son mostrados de manera clínica y espectacular, pero

no tienen relación con la sensibilidad propia del paisajismo de los acuarios.

En oposición a esta lógica, y utilizando el objeto expositivo del acuario más cerca de un discurso íntimo –refiriendo a la agencia de los acuarios domésticos o los gabinetes de curiosidades previos a la instauración del concepto actual de museo–, podemos ver el trabajo de Mariele Neudecker, una artista contemporánea alemana que vive en Bristol (Reino Unido), que utiliza peceras, entre otros medios, tales como video, sonido y grandes instalaciones expandidas en el espacio expositivo, para crear una tensión lúdica entre las representaciones históricas del sublime paisaje y nuestra percepción, nuestra imaginación y nuestra memoria de experiencia, introduciendo el sentir actual del paisaje.

De tal suerte, Neudecker usualmente usa la capacidad virtual de la tecnología para reproducir una experiencia aumentada del paisaje, sin embargo, abordando la condición subjetiva y mediada de cualquier primer encuentro. Para ella, la tecnología limita la percepción y experiencia del mundo que habitamos, e incluso no la permite

Y si bien sus trabajos con peceras no contienen animales vivos, entran en la lógica que originó este objeto, a saber, la construcción de paisajes acuáticos. Sus trabajos con el formato de acuarios construyen paisajes esculturales que son vistos a través de fluidos, suspensión de los mismos que emula climas románticos con neblinas, nubes y brumas.

Su trabajo utiliza este dispositivo para crear en su interior una ficción, un ambiente, un paisaje que se construye tanto físicamente—por la presencia de elementos como montañas miniaturizadas, agua, gases que generan movimiento, y en algunos casos vegetación; como virtualmente, pues la percepción de este paisaje excede los límites de sus dimensiones físicas. El paisaje termina de construirse en la mente del espectador, quien completa lo no visible de este espacio contenido, y quien además debe someterse a un acto de credibilidad para penetrar este nuevo paisaje. Seduce al ser contemplado.

La entrada a la sala de exhibición es descrita por el artista como una “rebanada a través de mi trabajo tanto como a través del espacio geológico”. Su obra no sólo construye representaciones e imágenes, sino que el espacio se transforma en un verdadero ambiente que traslada, y sumerge, al espectador. En estos ambientes, es posible ver la utilización de imágenes oníricas que se juxtaponen con ansiedades ecológicas, construyendo lugares desolados que remiten a la tradición pictórica romántica de la representación del paisaje, pero que representan entornos frágiles y en riesgo de desaparición. Algunas de sus obras contienen, por ejemplo, versiones miniaturizadas de glaciares, que en la realidad, están en proceso de desaparición por el derretimiento producto del alza de las temperaturas del océano. Títulos como *I Don't Know How I Resisted the Urge to Run* (“No sé como resistí la tentación de correr”), o *Things Can Change in a Day* (“Las cosas pueden cambiar en un día”), igualmente sugieren un estado anímico ligado con el cambio y el horror.

El cambio de escala de la calidad del material de los objetos presentados, el proceso en el que un volumen—que no supera el tamaño de una mochila— puede percibirse como una montaña con árboles, neblina y aire frío; aquellos son ejemplos claros de la manera en cómo se usa este formato, no sólo como un frío objeto que simplemente aísla cosas para una observación clínica. Existe una transformación de lo que se presenta dentro del tanque en un espacio más amplio; un

espacio virtual construido exclusivamente sobre la percepción de la obra. A pesar del hecho de que no hay vida real o criaturas que habitan su trabajo, la sensación atmosférica es tan profunda, que da la sensación de conservación de un paisaje vivo. Está construido, como si el paisaje mismo respirara, como si fuera una entidad en sí misma.

*Hace unos años el ayuntamiento de Monza, Italia, prohibió a los dueños de mascotas mantener peces en peceras redondas. El promulgador de la medida la explicó esta razón en parte diciendo que es cruel mantener un pez en una pecera con lados curvos porque, al mirar hacia afuera, los peces tendrían una visión distorsionada de la realidad. Pero, ¿cómo sabemos que tenemos la verdadera imagen no distorsionada de la realidad? ¿No podríamos nosotros también estar dentro de una gran pecera y tener nuestra visión distorsionada por un lente enorme? La imagen de la realidad es diferente de la nuestra, pero ¿podemos estar seguros de que es menos real? (Hawking y Mladinow, 2010).*

De una manera diferente, pero que también aborda cuestiones ambientales, el trabajo del connotado artista francés Pierre Huyghe, intenta romper o cambiar la relación de la audiencia con la obra de arte, a través del uso de acuarios vivos, o como él los define, ambientes “biosemióticos”.

Al igual que Neudecker, Huyghe no se limita a este formato en su obra y trabaja con una multiplicidad de medios y estrategias. De entre ellas, videos que registran el comportamiento de animales o personas, intervenciones en el espacio público e instalaciones en espacios expositivos consensuado. Sus ecosistemas vivos—para el caso de estudio de este texto—son una profunda y fresca manifestación del cómo todas las características de los acuarios anteriormente descritas, se manifiestan de manera activa en una obra de arte contemporáneo.

La pieza que se muestra a continuación llamada *Recollection (Zoodram 4 after “Sleeping Muse” by Constantin Brancusi)*, por ejemplo, construye dentro de una pecera un ecosistema marino que imita la superficie geológica de Marte. Habitando el espacio se observa un cangrejo ermitaño, animal que usa un molde de bronce de la cabeza de Brancusi en lugar de un caparazón. El espacio virtual y el campo de fantasía al que Olalquiaba se refería anteriormente, en relación con los acuarios y el kitsch, se expresa muy bien

en este trabajo, que, como reflejo de su contexto, refleja el imaginario de las ansiedades científicas y la historia del arte.

En una entrevista realizada en 2011, Huyghe explicó:

*"(...) los acuarios se relacionan con el hecho de que los signos, los símbolos o los arquetipos tienen una existencia, aparecen, desaparecen y al mismo tiempo trato de mantener ese ritmo en una forma de permanencia. Me interesa la condición en la que algo llegó y estableció estas condiciones que son construidas y ficticias, no obstante, la relación entre estas entidades es real".*

El trabajo, en ese sentido, da las condiciones –a modo de guión– para el desarrollo de las cosas, sin embargo, los animales y la naturaleza tienen una autonomía propia. La pieza se vuelve independiente de su autor y no hay un final programado: tal como un jardín, crece independientemente después de ser plantado. Para Huyghe, el trabajo intenta ver cómo una exposición se puede convertir en una expedición real, en la que el público es visto como testigo de un evento en movimiento. Como testigo, éste tiene la oportunidad de hacer un informe de lo que ha visto, y este informe constituiría una traducción de su experiencia de una manera subjetiva.

Volviendo nuevamente a los orígenes de este formato y a las estrategias modernas de exhibición, Huyghe también hace explícita la conexión entre aquellos, diciendo:

*"El acuario es un lugar de separación, normalmente una colección de diferentes especies de diferentes lugares alrededor del mundo que se reúne en un sistema que se supone que está en la naturaleza, similar a un museo".*

En este punto medio, entre la colección o reunión de objetos diversos y la construcción de un nuevo paisaje, que emerge entre el espacio de conexión entre una pieza y otra, el trabajo de Huyghe. Por tanto su obra parece responder claramente a dicha dualidad de los acuarios, estando en el intersticio entre la observación más científica y la contemplación especulativa y estética, donde un espacio nuevo emerge de entre las cosas.

Los acuarios, de alguna manera, parecen operar como una institución, teniendo sus propias reglas, estructura y agencia, que adquieren autonomía en la forma en que se relacionan y se conectan con las personas. Es interesante ver cómo este lugar, para alcanzar más campos de la realidad, necesita establecer una separación con la realidad, y en ese momento de alejamiento, vuelve a ella.

Quizás la sensación de identificación personal que produce un acuario, descrita al comienzo de este ensayo, esté dada por su autonomía adquirida, la que conduce a una inversión entre el observador y lo observado, convirtiéndonos en el objetivo de una mirada inquisitiva.

El arte real tiene la capacidad de ponernos nerviosos (Susan Sontag, 1966) ●

#### ANTONIA BAÑADOS

(Santiago, Chile, 1990), es licenciada en Arte de la Universidad Católica de Chile y Master en Práctica del Arte Contemporáneo del Edinburgh College of Art, con Becas Chile. Desde el 2011 ha expuesto colectiva e individualmente en Chile, Reino Unido, España, Portugal y otros países, destacando "Platform: 2015" en el Edinburgh Art Festival; "Water on Mars" en The Number Shop-Edinburgh, "Taxonomías Domésticas" en Galería Bech, la exposición individual "Pauta para el Caos" en Galería AFA (2017) y la individual "Guidelines for Disappearance" en el Museo Geológico de Lisboa (2018). Este año obtuvo un fondo del libro de escritura para la realización de la novela gráfica "Ciudad Translúcida". Actualmente vive en Santiago, Chile.

#### BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Prism Key Press, 2010.

Cressey, D. *Framing change*. Nature Vol 497. 2013.

Davis, H and Turpin, E. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015.

Dion, M., Basta, S., Raimondi, C., et Musée océano graphique de Monaco. & Nouveau musée national. *Oceanomania: Des mers mystérieuses: De l'expédition à l'aquarium: Un projet de Mark Dion*. London: Mack. 2011.

Eco Edo Nihonbashi. *Art Aquarium exhibition* Coredo Muromachi shopping complex. Tokyo. 2015.

<http://artaquarium.jp/en/nihonbashi2015/> - outline

Foucault, Michael. *Discipline and punish: The birth of the prison* (Penguin social sciences). Harmondsworth: Penguin. 1979.

Foucault, M. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Architecture/ Mouvement/ Continuité*. October, 1984; ("Des Espace Autres," March 1967 Translated from the French by Jay Miskowic)

Hawking, S., Mlodinow, L. *The Grand Design*. London: Transworld Publishers, 2010.

Mckibben, A. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press. Open Humanities Press 2015. London.

Noordegraaf, J. *Strategies of display: Museum presentation in nineteenth- and twentieth-century visual culture*. 2004.

Olalquiaga, C. *The Artificial Kingdom: on the Kitsch Experience*. New York: Pantheon Books. 1998.

Pronko L. *Takashi Amano*. Art and science journal. Toronto, 2014. <http://www.artandsciencejournal.com/search/Takashi+Amano>

Sontag, Susan. *Against interpretation*. London: Vintage, 2001.

Steward, S. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham, N.C.: Duke University Press. (1996, 1984)

Van Hoorn, A. *Pierre Huyghe: the moment of suspension*. Domus Magazine. London, 2011.

“Invisible” es un término paradójicamente frecuente en las artes visuales de las últimas décadas. Los sentidos con que se utiliza, sin embargo, son muy diversos: a veces se utiliza contextualmente, para referir la insuficiente representación de una determinada comunidad en la historia del arte; en otras ocasiones, de modo más metafórico, alude a un mundo interior susceptible de ser develado, tal como lo utiliza Michel Henry en su libro dedicado a Kandinsky: “Pintar es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto” (2008, pág. 23).

Me interesa aquí, sin embargo, su significado más concreto, para hablar de obras que, por el motivo que sea, no pueden ser vistas. Así lo entiende Ralph Rugoff, curador de la muestra *Invisible. Art about the Unseen* (2012), quien, al igual que Tom Marioni unas décadas antes, considera la famosa exposición vacía de Yves Klein en 1958 (*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*) como el punto de partida del “arte invisible”.<sup>1</sup>

De tal suerte, dentro del variopinto conjunto de sus manifestaciones, también es necesario distinguir al menos dos posibles modalidades. La primera sería la de aquellas obras realizadas con materiales difíciles o imposibles de ver. Algunos de los ejemplos recopilados por Rugoff son: los 50 cc de aire de París embotellados por Marcel Duchamp; las obras con gases inertes u ondas electromagnéticas de Robert Barry; los cuadros invisibles de Bruno Jakob, pintados con distintos tipos de agua que, supuestamente, corresponden a distintos colores, o las salas vacías de Teresa Margolles, humidificadas con agua utilizada para lavar cuerpos en la morgue. Es más, a veces incluso se ha utilizado este adjetivo a propósito de exposiciones de obras sonoras, como es el caso de *La exposición invisible*, curada por Delfim Sardo. En todos estos casos, el gesto implica la utilización de un espacio propio de las artes visuales para obras que no pueden ser percibidas por la vista, aunque algunas de ellas sí pueden ser detectadas por otros sentidos, tales como el oído o el tacto.

La segunda connotación, por otra parte, está ligada directamente a los presupuestos del arte conceptual y a la noción de desmaterialización del arte acuñada por Lucy Lippard y John Chandler. Así, a propósito de tales presupuestos, la condición de objeto de las obras es prescindible, y, en cambio, ganan mucha más fuerza las ideas que portan (Alberro y Stimson ed, 1999, pág. 53). Algunos, como Terry Atkinson, miembro del grupo *Art & Language*, manifestaron su disconformidad con el término:

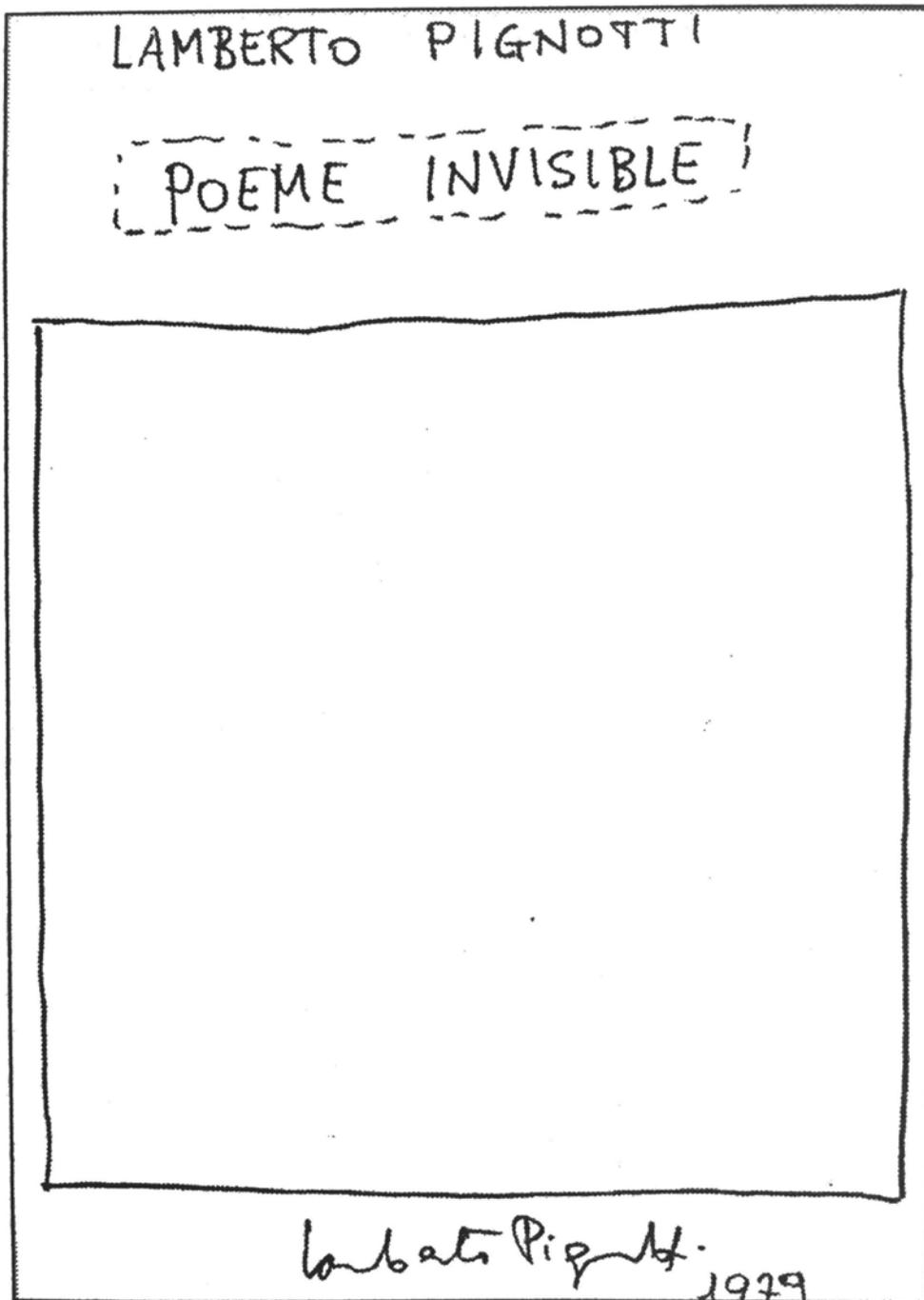
*“Todos los ejemplos de obras (ideas) que refiere en su artículo son, con algunas excepciones, objetos de arte. Puede que no sean objetos de arte tal como los conocemos en su tradicional estado de materia, pero son igualmente alguna forma de materia, ya sea en estado sólido, estado gaseoso o estado líquido” (en Alberro y Stimson ed. 53).*

De todos modos, es posible considerar la pertinencia de esta categoría en referencia a las llamadas “obras mentales”, que sólo podrían realizarse mediante la imaginación. Evidentemente, para que este proceso ocurra, se precisa al menos de una información indirecta que sí debe ser percibida por los sentidos—un texto, una comunicación verbal o un espacio vacío en el que se demarque una ausencia—para que el espectador pueda recrearla.

En algunas ocasiones estas propuestas cargan un halo mágico, como en el caso de las obras transmitidas telepáticamente por el propio Barry, por ejemplo, o también la *Invisible Sculpture* de Andy Warhol, compuesta por un plinto vacío infundido con el aura del artista, o bien *Untitled (A Curse)*, otro plinto vacío sobre el que un brujo contratado por Tom Friedman habría lanzado una maldición. En estos trabajos, de realización más bien performática, volvemos a encontrar ese carácter metafísico siempre latente en la invisibilidad, aunque de un modo más ambiguo o irónico.

Un proyecto reciente, a saber, el *Museum of Non-visible Art*, compuesto únicamente por descripciones, también apela a superar la creación

1. A propósito de las esculturas subterráneas de Jorge Eduardo Eielson, Rodrigo Vera Cubas establece una distinción similar entre tres tipos de invisibilidad: una vinculada a lo místico o metafísico, otra de carácter fáctico—obras enterradas, inexistentes o imposibles de realizar—y otra referente al régimen institucional que dificulta la visibilización de este tipo de piezas (20-25). Miguel Ángel Navarro, por su parte, desarrolla el concepto de “nadaísmo escópico”, para referirse a obras que no ofrecen nada para ver, que producen en el espectador “un profundo efecto de ceguera” (2003, pág. 59), y propone una cartografía en la que distingue distintas tendencias: reduccionismo o minimización, retórica de la ocultación, desmaterialización y desaparición (2003, pág. 60-62).



LAMBERTO PIGNOTTI

POEME INVISIBLE

Lamberto Pignotti  
1979

Fig. 1. Lamberto Pignotti,  
*Poeme invisible* (1979)

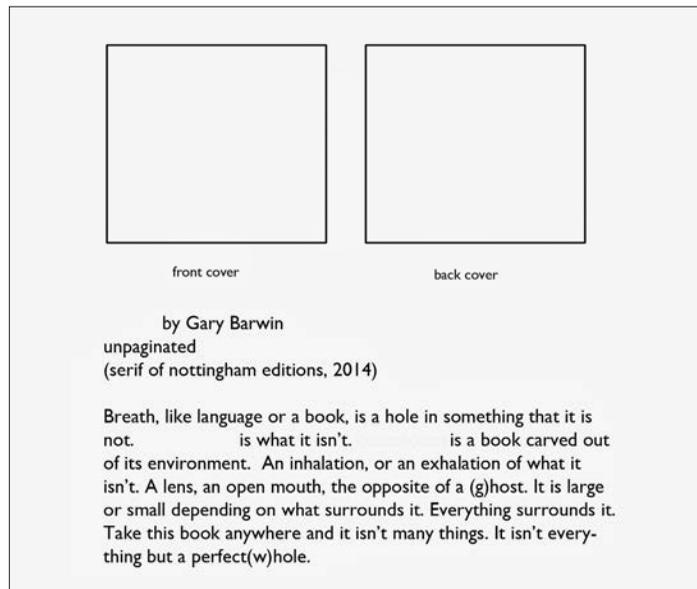


Fig. 2. Gary Barwin, *invisible book.jpg* (2014). Perteneciente a la colección "Bibliotheca Invisibilis" de Eileen R. Tabios

Derecha. Fig. 3. Elisabeth Tonnard, captura de pantalla, *Photo\_of\_the\_invisible\_book.jpg*. Perteneciente a la colección "Bibliotheca Invisibilis" de Eileen R. Tabios

de obras visibles y buscar la producción de aquel "resplandor" que provocan: "Nos esforzamos un resplandor al que no lo preceda ninguna cosa... La única superficie que vale la pena pintar es la mente del espectador". Paralelamente, también se han montado exposiciones en las que las obras son transmitidas únicamente de manera oral. Así ocurrió con la *Spoken Word Exhibition*, curada por Mathieu Copeland, en la que los encargados del Museo Baltic en Newcastle leían a los espectadores los textos creados por los artistas invitados; o la muestra *Zeigen*, a cargo de Karin Sander, que funcionaba únicamente como una audioguía.

Como concluye Rugoff, el arte invisible nos obliga a involucrarnos de manera activa y reconsiderar críticamente que nuestra percepción

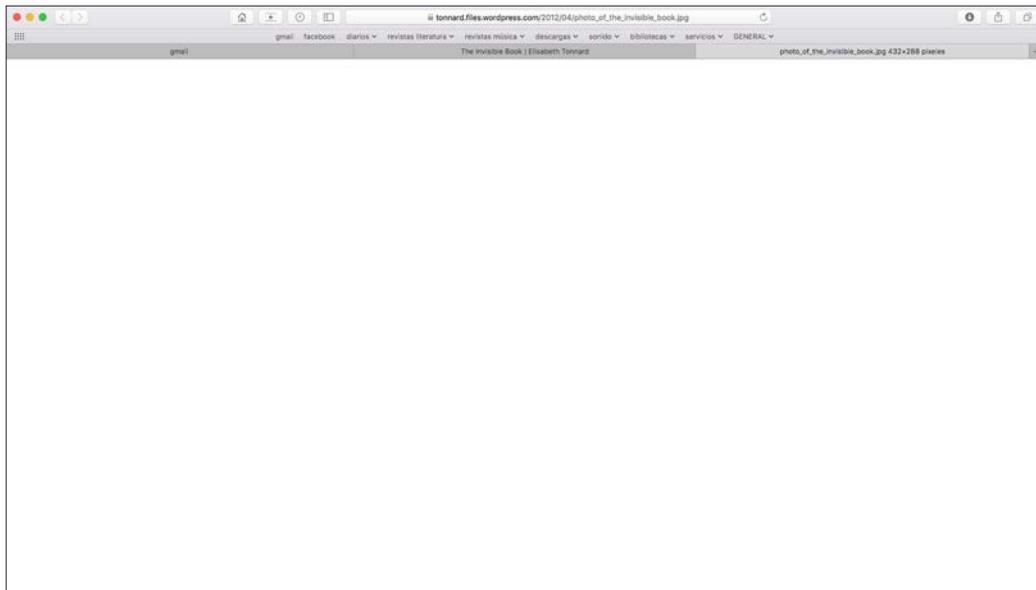
*"está formada por varios tipos de filtros, que incluyen nuestras suposiciones y supuesto, nuestro condicionamiento cultural e historia personal, y las estructuras institucionales, tanto físicas como inmateriales, que le dan forma a nuestra relación con el arte"* (27).

Por eso no sorprende, tampoco, que la invisibilidad se haya convertido en un punto de partida para parodiar el esnobismo del mercado del arte. Un ejemplo bastante chistoso fue la aparición, en 2014, de la joven artista canadiense Lana Newstrom, quien declaraba ser la primera en crear arte invisible: "No porque no puedas ver nada, significa que no dediqué muchas horas a

crear una pieza en particular". Su agente agregaba con entusiasmo: "Cuando ella describes lo que no puedes ver, te comienzas a dar cuenta por qué una de sus obras invisibles puede costar más de un millón de dólares". Todo se trataba, en realidad, de un invento de los comediantes Pat Kelly y Peter Oldring para un programa de radio ("New York artist creates 'art' that is invisible and collectors are paying millions"). De más está decir que esta broma funcionó porque cumplía perfectamente con las expectativas de todos quienes consideran que el arte contemporáneo no es más que un fraude.

En el ámbito de la literatura, y particularmente dentro de prácticas que le dan una fuerte importancia a la materialidad del soporte y de la escritura como la poesía visual y el libro de artista, es posible encontrar algunos ejemplos que también aluden directamente a la invisibilidad. Uno de ellos es *Cuidado Veneno* de Abílio-José Santos, quien advierte: "há tinta invisível" sobre una página en blanco, o *Poeme invisible* (Fig.1) de Lamberto Pignotti, quien dibuja un espacio en el que podría caber el poema, y además inscribe el título entre líneas recortadas, como si su presencia fuera transitoria o menos sólida que la de los demás paratextos — nombre, firma y año.

Un proyecto más reciente y de largo alcance es la *Bibliotheca Invisibilis* de Eileen R. Tabios, un blog en el que se recopilan principalmente libros con páginas en blanco o borrados. En rigor, en esos



casos la condición de invisibilidad sería la de la escritura, no de la página, pero hay ejemplos que sí corresponden al libro en su totalidad. Uno de ellos, propuesto especialmente para esta colección, es de Gary Barwin. Allí, sólo se nos ofrece un documento donde también aparecen las imágenes vacías de sus cubiertas, y una descripción que lo propone como un vacío, un espacio abierto a lo que lo rodea. Ni siquiera tiene título, sólo un espacio vacío, aunque si uno descarga la imagen descubrirá que el nombre del archivo es “invisible book.jpg”.

Otro libro recopilado en esta colección es “The Invisible Book” de Elisabeth Tonnard, una artista muy activa en los cruces entre fotografía, literatura y libros, y en el que quisiera detenerme pues ofrece muchos elementos atractivos para considerar. Cito a continuación parte de la descripción que se ofrece en su sitio web:

*El libro invisible es un libro producido en una edición limitada, con un asequible precio de €0. Funcionará también como libro digital, en cualquier plataforma. La edición está limitada a 100 copias (ni numeradas ni firmadas).*

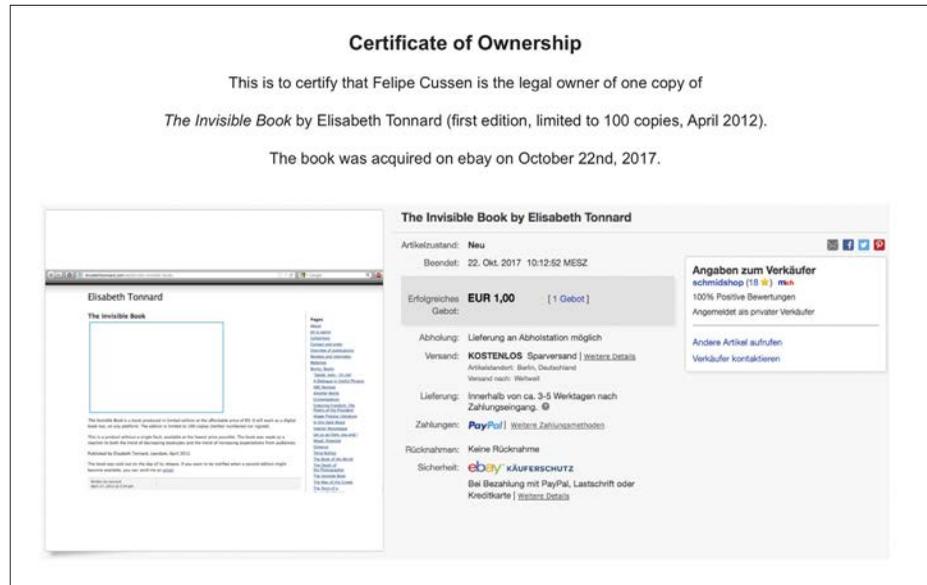
*La primera edición del libro se agotó el día de su lanzamiento. Una segunda edición estuvo disponible en junio de 2012. También estuvo limitada a 100 copias, ni numeradas ni firmadas, pero todas hechas a la perfección y disponibles al precio de €0. Para la segunda edición se estipuló*

*que cada comprador sólo podía comprar una copia. La segunda edición también está agotada, y las últimas copias restantes se guardan para futuras exposiciones.*

Si uno hace clic en la imagen que acompaña esta entrada, se abrirá otra ventana con un archivo llamado “photo\_of\_the\_invisible\_book.jpg” totalmente en blanco, sin siquiera bordes como los de los ejemplos anteriores, como se observa en esta captura de pantalla (Fig.3):

A pesar de su curiosa condición, este libro ha sido incluido en las colecciones de varias instituciones y ha sido exhibido, por ejemplo, en la Koninklijke Bibliotheek, donde fue colocado sobre un atril transparente junto al comprobante que indicaba el total de la venta —no sólo €0 por el ejemplar, sino además €0 de impuestos y €0 de envío. Incluso, para su segunda edición se realizó una fiesta invisible realizada en Facebook. Tonnard además publicó una serie de postales, “Highlights in the history of The Invisible Book”, con el objetivo de iluminar la nebulosa historia de este libro. Se trata de fotografías y cuadros apropiados que, gracias a los textos en su reverso, pueden leerse como la documentación apócrifa de los espacios en los que este libro estuvo presente: “La célebre exhibición de 1962 de *El libro invisible* en la Biblioteca Pública de Nueva York mostró la edición completa a la vez”; “El espacio no revelado donde se conserva el manuscrito original de *El libro*

Fig. 4. Certificado emitido por Schmid posteriormente al proceso de reventa realizada a Felipe Cussen



*invisible* desde la década de 1870. Algunos dicen que ya no está ahí”.

*El libro, además, ha merecido interesantes comentarios críticos. Gill Partington, por ejemplo, lo considera como punto de partida para consideraciones más generales sobre las condiciones habituales de un libro y el modo en que se han alterado con la aparición del libro digital: “Como el gato de Cheshire, los actos de desaparición y reaparición del libro son impredecibles y parciales. Puede existir como texto sin páginas físicas, o como páginas sin texto. Hasta qué punto podemos extender esta serie de sustracciones es una pregunta planteada por el libro invisible de Tonnard”, y finalmente recalca: “El libro de Tonnard no es no existente o imaginario. Sólo invisible”.*

En un análisis muy completo, Annette Gilbert también señala que, a pesar de que la existencia de este libro sólo es revelada por su mención en una página web, cuenta con todos los elementos paratextuales propios de cualquier libro, y que, por ello, permite revelar

*“todas las ‘externalidades’ del proceso de publicación que normalmente permanecen invisibles, aún cuando son siempre responsables de las condiciones operativas y las circunstancias asociadas a su existencia” (Gilbert ed, 2016, pág 214).*

Esta proposición es similar a la de Rugoff respecto al arte invisible, y, a un nivel más amplio, a la que desarrolla Craig Dworkin en *No Medium*, su estudio dedicado a una amplia gama de obras borradas, vacías o silenciosas. Dworkin considera que cualquier tipo de medio sólo puede ser leído como parte de una red de diversas tensiones, y por ello “no son cosas, sino actividades: comerciales, comunicativas y, siempre, interpretativas” (Dworkin, 2013, pág. 32). Este punto de vista, entonces, nos permite dejar en segundo plano la imposibilidad de ver —y de tocar, y de oler— este libro, para enfocarnos en su performatividad, en línea con la sugerencia metodológica de Johanna Drucker: “proceder a través del análisis de ‘cómo’ un libro ‘funciona’ en vez de describir lo que pensamos que un libro ‘es’” (2013, pág. 95).

Aquí es preciso agregar un punto muy relevante desde la perspectiva crítica. Ya hemos notado que, a diferencia de un libro convencional, que nos lleva directamente a enfocarnos en su contenido textual, este tipo de obras nos obligan a realizar un análisis mucho más detallado de sus paratextos y soportes. Pero en este caso, incluso, es necesario incorporar otros elementos que jamás mencionaríamos, como por ejemplo el proceso de compra; asunto que en la obra de Tonnard resulta fundamental, pues permite comprender, precisamente, cómo funciona el mercado: como ya se dijo, el mismo día que fue publicado, la edición completa de este libro fue adquirida de una sola

vez. El responsable fue Joachim Schmid, quien luego puso a la venta los ejemplares en Ebay, a €1 cada uno. Como explica la misma artista, su actuar demuestra un aspecto típico de este mercado: “the speculator makes money while the artist gets zero”.

En mi caso, cuando quise adquirir este libro, y como también estaba agotada la segunda edición, pasé por un proceso más lento que el de los primeros compradores: tuve que escribirle a Schmid para que pusiera un ejemplar a la venta en Ebay y esperar unos días a que nadie más pujara; sólo recién ahí pude comprarlo. Lo que recibí, sin embargo, no fue el mismo comprobante emitido por Tonnard a quienes lo habían comprado directamente, sino un certificado hecho por Schmid que da cuenta del proceso de reventa (Fig. 4). Este certificado no indica el número de mi copia. Pero, una vez más, al revisar el nombre del archivo, pude descubrir que decía “certificate38.pdf”. Todo este proceso da cuenta, extrañamente, de que a pesar de que estamos hablando de un libro invisible, producido y difundido en un medio virtual, con un valor que oscila entre €0 y €1, el tratamiento que recibe es mucho más parecido al de un libro antiguo y valioso. Por ello, no puedo negar el orgullo que siento al ser dueño de mi exclusivo ejemplar de *El libro invisible*.<sup>2</sup>

Un tiempo después me encontré con otro libro que extrema aún más estas tensiones. Se trata de *Book* (a secas, sin referencia a la invisibilidad) de Florence Jung. En la página web de la editorial se ofrecen algunas recomendaciones apócrifas: “...intensely unproduced and substantially non-existent...” — Socrates / ‘The best book I would prefer not to read’ — Bartleby the Scrivener / ‘Blessed are they who did not see, and yet believed’ — Jesus Christ”, provenientes de 3 personajes famosos por no haber escrito, y se informa que se trata de una edición limitada de 50 ejemplares. Además, se especifica que no es un libro corriente, sino un libro de artista, que, responde a un particular desafío: “Mark Pezinger Books is very happy to present Florence Jung’s first artist book which documents the option to not document”. A diferencia de Tonnard, que ofrece bastante información relacionada con su libro, aquí no se dice nada más, y difícilmente se consigue encontrar en la web otras referencias. Una de ellas es la exposición “No Reading No Cry!” organizada por esta editorial en el Open Graphic Art Studio, en el Museo de la Ciudad de Skopje, en Macedonia, el año 2015. En el texto de

presentación de la muestra, se alude a un personaje del libro *Harry Potter*, aquel encargado de la librería Flourish and Blotts: “¡Nunca los volveré a almacenar, nunca! ¡Ha sido un caos! Pensé que habíamos visto lo peor cuando compramos doscientas copias del Libro invisible de la invisibilidad. Costaron una fortuna, y nunca las encontramos”; además, en dicho escrito de presentación, se explica del interés de Mark Pezinger Verlag por reunir a once artistas “que operan con los márgenes de lo que un libro es, de cómo un libro y su contenido desaparecen y lo que puede ser visualizado solamente a través de la imaginación”.

Supongo, pues, que este libro de Florence Jung —una de las invitadas a la muestra— habrá formado parte de la exposición. En cualquier caso, toda la obra de esta artista se caracteriza por no dejar rastros, y este libro justamente documentaría la opción de no documentar; pero ¿no documentar qué? La única manera posible de salir de dudas era adquirir este ejemplar, cuyo precio es muy alto: €45, lo que nos hace pensar, por supuesto, en el mayor valor que suelen tener los libros de artista en relación a un libro convencional. Al comprarlo directamente a la editorial, tuve que añadir €5,50 por costos de envío, por lo que asumí que en este caso sí llegaría al menos un objeto físico. Pronto recibí el comprobante de la compra por Paypal y un correo de Thomas Geiger, de parte de la editorial, confirmando la orden. Casi un mes después llegó a mi casa un sobre, que incluía únicamente el recibo impreso de la compra (Fig. 5.), correspondiente al ejemplar número 15, y que reiteraba la información inicial: “Aquí adjunto el recibo del Libro de Florence Jung que documenta la opción de no documentar”.

Desde un inicio sabía que no recibiría nada, pero quería saber bien cómo sería, exactamente, esa “nada”: ¿un libro en blanco, una descripción escrita de un libro imaginario, una carta de la artista o únicamente el comprobante de la compra? Si bien lo que me llegó en este caso es bastante parecido al certificado de Schmid a partir del libro de Tonnard, el proceso había sido más opaco, más lento y, obviamente, mucho más caro. Ahora sólo tenía un recibo que aludía a un libro que documentaba la opción de no documentar pero que, a su vez, constituía también un documento de mi interacción y, en última instancia, de mis motivaciones: ¿mi extremo rigor como investigador de libros invisibles?, ¿mi esnobismo?, ¿mi tontería? ¿Fui cómplice de un juego o víctima de una estafa?

2. Un caso similar al de Tonnard, es *Mejor que no*, de Roberto Equisoain, publicado en mayo de 2018. Su título alude al personaje Bartleby, y se define como “un no libro” que, aunque tiene título, una primera tirada de 100 ejemplares, y un precio de €3, no existe materialmente. Esta operación, como se indica, “desvela que en realidad los libros no son solo eso que cogemos en las manos, sino un conjunto de ideas e impresiones que se construyen con recuerdos incompletos de la lectura, de conversaciones, en medio de un imaginario libresco colectivo y con referencias a veces incluso equívocas. Eso no implica que tengan menos capacidad de influencia en lo real. Un libro material se puede quemar, pero la idea de un libro no” (*Mejor que no*). Al realizar la compra, recibí un correo del autor en el que me informaba que me correspondía el ejemplar número 38. Además, mi nombre ahora aparece en una lista junto a los de los otros compradores en la entrada dedicada a este libro en su página web. Es interesante notar que la estrategia de Equisoain es más extrovertida que la de Tonnard, quien se limita a entregar sólo información básica; es más, cuando le escribí a ella para hacerle algunas preguntas antes de presentar una ponencia sobre su libro, me respondió: “With regards to this book I prefer to let people express their own response to it rather than me saying things about it. I feel like it would be overbearing and a contradiction to the book to do so. (this response you can of course use)” (E-mail a Felipe Cussen).



Fig. 5. Comprobante de compra emitido por Thomas Geiger en representación de la editorial por la adquisición del *Book Edition N° 15/50* de Florence Jung, (2017)

Podemos volver al ámbito de las artes visuales para situar estas problemáticas como parte de una tradición muy bien representada en la recopilación *In Deed: Certificates of Authenticity in Art* de Susan Hapgood y Cornelia Lauf, quienes relacionan la aparición de este tipo de documentos con el auge del arte conceptual:

*“Cuando las obras de arte visual comenzaron a desmaterializarse hace más de cincuenta años, hasta volverse incluso inexistentes físicamente, surgieron mecanismos informales para establecer un marco para la producción de estas no-obras. El arte que era inmaterial, efímero e incluso invisible aún podía verificarse con la ayuda de certificados de autenticidad” (Hapgood y Lauf, 2011, pág. 78).*

En muchos casos, de hecho, “este documento ocupa un lugar central, convirtiéndose no solo en la justificación de su autenticidad sino en algunos casos en la obra de arte en sí misma” (78), que es lo que ocurre también con los libros de Tonnard y Jung.

La recopilación de Hapgood y Lauf permite, por cierto, valorar también los rasgos singulares —firmas, dibujos, tipografía, diseño— de estos documentos, algunos de ellos muy atractivos.

Muchas veces, además, estos certificados se han exhibido junto a registros de acciones efímeras u otros materiales relacionados a la creación de obras ausentes. Pero hay artistas que han querido extremar esta tendencia, como Tino Sehgal. A su juicio, el arte conceptual se había estancado en su camino hacia la desmaterialización. Por ello, impide de manera tajante cualquier tipo de registro e información relacionada con las escenas efímeras con bailarines o actores que presenta en museos. Eso no quita que comercialice sus obras, pero para ello prescinde de cualquier documento escrito, precisamente porque le parece demasiado material: “Todavía hay un papel con color —un objeto. Aunque esto tal vez no se vea como una pintura, yo lo vería como una pintura. Estoy intentando desmaterializar realmente el objeto para que no haya texto, ningún objeto para certificar que este ‘objeto’ es un objeto o lo que sea” (Obrist, 2010, pág. 830).

La transacción, entonces, se realiza verbalmente entre el artista y el comprador, ante la presencia de un notario. Frente a estas obras, Dorothea von Hantelmann se pregunta:

*¿Qué conlleva que las obras de arte sean cosas, y qué implica cuestionar esta premisa? ¿Hasta qué punto es posible reafirmar el estatus de una obra*

de arte visual en una situación que no genere objeto alguno? ¿Qué condiciones han de cumplirse para transformar 'nada' (en el sentido material) en 'algo' (económica y simbólicamente) valioso? (Hantelmann, 2017, pág. 22).

Finalmente, concluye que sus efectos son perceptibles justamente porque operan en las estructuras tradicionales del arte: el museo y el mercado (ibid). También ocurre lo mismo con Tonnard y Jung, pues sus libros se entienden como tales debido al circuito editorial en que se mueven. Una diferencia importante, sin embargo, es que a diferencia de Sehgal, cuya trayectoria completa se ha desarrollado en este formato, *The Invisible Book* y *Book* son etapas puntuales dentro de proyectos artísticos muy variados. Por lo mismo, quizás, y en oposición al maniático control y la gravedad de Sehgal, se perciben como

gestos más ligeros y divertidos, que, al menos a mí, me provocan una mayor cercanía.

A partir de algunos planteamientos de Pierre Bourdieu, Paulo Pires do Vale establecía recientemente una comparación entre la institución del arte y las instituciones religiosas:

*“Desde el momento en que entramos en el mundo del arte, compartimos sus creencias, incluso si lo hacemos de manera inconsciente, de acuerdo con una lógica que es únicamente suya y autónoma. La creencia en el valor de una obra implica un tipo de magia social, una alquimia simbólica”* (Copeland y Lovay eds, 2017, pág. 718-719).

Este comentario resulta aún más pertinente en el caso de estas obras y libros invisibles, que nos obligan, aunque sea de manera circunstancial e irónica, a participar de una extraña forma de fe ●

#### FELIPE CUSSEN

(Santiago, Chile, 1974), es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra e investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se sitúan en la literatura comparada, especialmente la literatura experimental, las relaciones entre poesía y música, y la mística. Colabora con el músico Richi Tunacola en el dúo Cussen & Luna, y pertenece al Foro de Escritores y Collective Task. En los últimos años ha publicado el disco *quick faith* (records without records, 2015), los libros *Explicit Content*, *Closed Caption* y *Regional Restrictions* (Gauss PDF, 2015, 2016 y 2017), *Letras* (Gegen, 2017), *This is me* (Lulu, 2018), *Blanco* (Sonhoras, 2018), y el proyecto *Correcciones* (Information as Material, 2016).

Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas", cuyo investigador responsable es el Dr. Felipe Cussen. Versiones preliminares fueron leídas en el seminario "Diagramatologías a partir del trabajo de S. Krämer", en la Universidad Alberto Hurtado, el 10 de abril de 2018, y en una conferencia en el Programa de Doctoramiento en Materialidades da Literatura de la Universidad de Coimbra el 9 de noviembre de 2018. Agradecimientos a las sugerencias de Annette Gilbert, Rui Torres y la Oficina de la Nada.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Alberro, Alexander y Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, The MIT Press, 1999.

Barwin, Cary. [serif of nottingham editions, 2014].

<http://libraryofinvisible.blogspot.com/2014/03/gary-barwin.html>

*Bibliotheca Invisibilis*. <http://libraryofinvisible.blogspot.com>

Copeland, Mathieu. "Spoken Word Exhibition". [http://www.mathieucopeland.net/index\\_.htm#ASpokenWordExhibition](http://www.mathieucopeland.net/index_.htm#ASpokenWordExhibition)

— y Balthazar Lovay (eds.). *The Anti Museum*. Londres: Fri Art/Koenig Books, 2017.

Drucker, Johanna. *What Is? Nine Epistemological Essays*. Berkeley: Cuneiform Press, 2013.

Dworkin, Craig. *No Medium*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

Equisoain, Roberto. *Mejor que no*. Berlín: Escrito a lápiz, 2018.

—. E-mail a Felipe Cussen. 4 dic. 2018.

—. "Mejor que no". *Roberto Equisoain*. 2018. <https://robertoequisoain.com/2018/04/19/mejor-que-no/>

Gilbert, Annette. (ed.). *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press, 2016.

Hantelmann, Dorothea von. *Cómo hacer cosas con arte*. Tr. Raquel Herrera. Bilbao: Consonni, 2017.

Hapgood, Susan and Cornelia Lauf (ed.). *In deed: Certificates of Authenticity in Art*. Middelburg, Roma, 2011.

Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Tr. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

Hernández Navarro, Miguel A. "(La nada) para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo". *Debats* n° 82, otoño 2003: 56-65.

Jung, Florence. *Book*. Viena: Mark Pezinger Verlag, 2015.

—. "Book". <http://www.markpezinger.de/jung.html>

"Manifiesto". *Museum of Non-visible Art*. <https://museumofnonvisibleart.com/manifiesto/>

Marioni, Tom. *Invisible Painting and Sculpture*. Richmond: Richmond Art Center, 1969.

"New York artist creates 'art' that is invisible and collectors are paying millions".

<https://www.cbc.ca/radio/thisisatalking-animal-books-proposal-man-calgary-bbq-share-invisible-art-1.2843239/new-york-artist-creates-art-that-is-invisible-and-collectors-are-paying-millions-1.2843242>

"No Reading No Cry!". *Manystuff*. <https://www.manystuff.org/?p=21260#>. WsjaoY\_ccUE

Obrist, Hans Ulrich. *Interviews. Volume 2*. Ed. Charles Arsène-Henry, Shumon Basar y Karen Marta. Milán: Edizioni Charta, 2010.

Pignotti, Lamberto. "Poeme invisible". [Doc(k)s Spécial Post Card: 'Destinataire Paris']. *DOC(K)S Morceaux Choisis*. Ed. Laurent Cawet. Marsella: Al Dante, 2014: 267.

Rugoff, Ralph. *Invisible. Art about the Unseen*. 1957-2012. Londres: Hayward Publishing, 2012.

Partington, Gill. "The Invisible Book". *London Review of Books*, 6 mayo 2014. <https://www.lrb.co.uk/blog/2014/05/06/gill-partington/the-invisible-book/>

Sander, Karin. "Zeigen". <http://www.karinsander.de/en/biography/zeigen-an-audio-tour-through-berlin>

Santos, Abílio-José. "Cuidado veneno". *Po-ex*.

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-trabalhos-visuais-dispersos/>

Sardo, Delfim (ed.). *La exposición invisible. The Invisible Show*. Vigo: Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2006.

Tonnard, Elisabeth. E-mail a Felipe Cussen. 1 abril 2018.

—. "Interview". *Bookdummypress*. <http://bookdummypress.tumblr.com/post/82294448590/we-are-pleased-to-announce-an-interview-with>. 2014.

—. "Highlights in the history of The Invisible Book". 2013.

—. *The Invisible Book*. Leerdam, 2012.

—. "The Invisible Book". <https://elisabethtonnard.com/works/the-invisible-book/>

Vera Cubas, Rodrigo. *Un lugar para ningún objeto. Las esculturas subterráneas de J. E. Eielson*. Lima: Meier Ramírez, 2017.

## LO LUMÍNICO-HÁPTICO

*Lo que recibe el color es lo incoloro, lo que recibe el sonido es lo insonoro. Incoloro es, por lo demás, tanto lo transparente como lo invisible o bien a duras penas visible, por ejemplo, lo oscuro. Esto último no es sino lo transparente pero no cuando es transparente en acto, sino cuando lo es en potencia: es que la misma naturaleza es unas veces oscuridad y otras, luz (Aristóteles).*

*En una atmósfera herméticamente oscura se encuentran dos cuerpos desnudos, muy cerca el uno del otro, el de una mujer y el de un hombre. Elise Bergeron está de pie, con el pelo hacia adelante cubriendo su rostro, mientras Emmanuel Proulx permanece arrodillado, con los ojos cerrados, respirando con fuerza a la altura de sus muslos. Él abre la boca y su aliento se dibuja sobre el cuerpo de ella en la forma de una estela de luz. Pequeñas ondas coloridas parecieran salir de su boca y expandirse sobre el cuerpo de ella. Con su mano izquierda Emmanuel comienza luego a tocarla. La mano viaja desde las piernas hacia el estómago dejando a su paso una marca roja, una huella de calor siempre en movimiento, que no tarda en desaparecer. Elise reacciona con pequeños movimientos corporales al toque de él, que se vuelve cada vez más intenso. La escena está acompañada por sonidos graves y lentos, por sonidos que podrían oírse, por ejemplo, en la noche de un bosque y que acompañan la penumbra inquietante de la escena. Desde esta oscuridad se observa la particular proximidad entre ambos, una suerte de intimidad erótica que comienza a brillar en distintas constelaciones de una luz háptica.<sup>1</sup>*

En la performance *Chaleur Humaine* (Calor Humano),<sup>2</sup> el director Stéphane Gladyszewski explora el sentido del tacto en relación al erotismo, deseo y placer, a través de la intensidad de una caricia cuyas huellas se materializan en ondas de luz. Para ello, se utiliza una cámara de video térmica o termográfica, también conocida como infrarroja, que reconoce y captura los distintos niveles de temperatura de los dos bailarines y de su interacción a través del sentido del tacto. La cámara graba la radiación

térmica corporal produciendo imágenes coloridas, donde se asignan colores cálidos a los niveles más altos de temperatura de los cuerpos o de la interacción. Paralelamente, parte de estas variaciones térmicas, reconocidas por la cámara, son proyectadas como ondas lumínicas de colores sobre los cuerpos de los bailarines. La performance transforma o traduce, entonces, esta huella térmica de la realidad táctil—invisible para el ojo humano—en una superficie corporal y visual a través del sistema de video proyección térmico. Es así como las zonas de mayor temperatura, movimiento y contacto entre los cuerpos comienzan a brillar en una suerte de “piel de luz” (*skin of light*), como describe Gladyszewski.<sup>3</sup> En otras palabras, las huellas invisibles del tocar adquieren de este modo una realidad lumínico-transparente, a partir de la cual se desarrolla una coreografía lumínico-háptica de la temperatura del tocar ¿Cómo comprender esta transparencia que de pronto aparece en los cuerpos como un haz de luz en la medida en que entran en contacto? Para ensayar una respuesta, voy a referirme al tratado *Peri Psychhês* (*Del Alma*) de Aristóteles, donde se puede encontrar una de las primeras ideas con respecto a la noción de lo transparente, para luego abordar la relectura que lleva a cabo Rodrigo Zúñiga sobre lo diáfano en el contexto contemporáneo. Una de las cosas que llama la atención respecto de esta noción, es que Aristóteles define lo transparente o lo diáfano como un *medio* a través del cual se realizan todas las sensaciones, así como lo son el aire y el agua. El aire, por ejemplo, hace posible la relación entre el sonido y la escucha. Por esto, la naturaleza particular del medio es lo que hace posible, para Aristóteles, el aparecer y la percepción del objeto en cuestión. En la medida en que esto puede darse como no darse—la relación, por ejemplo, del sonido con la escucha a través del aire—, la transparencia o lo diáfano puede ser en acto o en potencia. En el caso de la visión, por ejemplo, tendríamos por un lado lo transparente en acto—donde la luz sería el acto de lo transparente, puesto en movimiento por el color—y

3. Se puede encontrar una descripción de la obra en alemán e inglés en el programa del festival DANCE 2017, donde el autor hace referencia a la piel y la luz en [http://www.arttourist.de/tl\\_files/downloads/DANCE\\_Programmheft\\_2017.pdf](http://www.arttourist.de/tl_files/downloads/DANCE_Programmheft_2017.pdf), p. 12.

1. La noción de lo háptico proviene del griego *háptō* (ἅπτω/ἅπτικός) que quiere decir: concierne al sentido del tacto (Chantraine, 1998, pág. 2). Estoy utilizando esta noción para hacer referencia a las distintas dimensiones del sentido del tocar, que no se reducirían a una experiencia únicamente táctil, sino también, por ejemplo, afectiva. La primera vez que esta noción aparece en conexión con la estética es en la *Spätromische Kunst-Industrie* (2013) de Alois Riegl, en 1901. Como señala Gilles Deleuze en *Pintura* uno de los puntos fundamentales de la noción de lo háptico de Riegl fue el de haberle asignado a lo háptico una dimensión estética fundamental, donde aparece la idea, por ejemplo, de una función háptica de la vista (Deleuze, 2016, pág. 199-215). En este sentido, me pregunto aquí por una función háptica de la luz en la performance.

2. *Chaleur Humaine* fue creada el año 2011 y presentada en distintos lugares. El año 2017 fue exhibida en Festival de danza contemporánea DANCE 2017 en Múnich, donde tuve la oportunidad de asistir como público.



Fig. 1. *Chaleur Humaine*, (2014). Bailarines Emmanuel Proulx, Ellen Furey. Fotografía de Anne Guillaume

lo transparente en potencia –donde se daría la oscuridad. Por esto, para Aristóteles, los medios “no son transparentes, en efecto, ni en tanto que agua ni en tanto que aire, sino porque en ellos se da una cierta naturaleza (...)” (Aristóteles, 1983, pág. 191), una naturaleza diáfana que hace posible tanto el aparecer de la cosa como la percepción de ésta, y que se comprende como medio.

Siguiendo esta idea de lo diáfano o lo transparente en Aristóteles, Rodrigo Zúñiga se pregunta si acaso, en un contexto contemporáneo, sobre todo en relación con la imagen digital, no debiera ser pensado otro modo o estatuto de lo transparente o diáfano. En su artículo

*Symploqué y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital*, Zúñiga regresa a la idea de lo diáfano como instancia intermedia en Aristóteles (*Metaxy*)<sup>4</sup> identificando la necesidad de repensar la modalidad de la transparencia en la imagen digital. En este sentido, Zúñiga subraya que lo diáfano en Aristóteles se trataría más bien de una potencia que se encontraría en relación tanto con la materia como con en el sentido de la percepción en cuestión –un sonido, por ejemplo, y la escucha. De este modo, lo diáfano o lo transparente vendría a ser “la potencia del aparecer, del devenir sensible” (Zúñiga, 2015, pág. 17). Así, Zúñiga se pregunta si

4. Rodrigo Zúñiga, en este artículo, examina a este respecto la idea de la imagen como *Symploqué* de ser y no ser, siguiendo a Platón y la idea de lo diáfano en tanto que, instancia intermedia siguiendo a Aristóteles. A partir de una relectura de ambas concepciones el autor propone una analítica de la imagen digital. En esta oportunidad propongo revisar la noción de *Metaxy* en Zúñiga, para seguir hacia el asunto de la transparencia.



Fig. 2. *Chaleur Humaine*, (2014).  
Bailarines Emmanuel Proulx,  
Ellen Furey. Fotografía de  
Anne Guillaume

acaso cabe comprender una “transformación” de lo diáfano en relación con la materia, como ocurriría en el contexto contemporáneo respecto de la producción de la imagen digital. Es así como el autor sugiere que “quizás tendríamos que pensar en un *nuevo diáfano*, en una modalidad distinta de la *transparencia*” (*Ibid.*). Una de las razones de esta transformación estaría dada por la suspensión de la inscripción material de las imágenes que proporciona la naturaleza, propia de la imagen-píxel. Este tipo de imagen, señala el autor, no se inscribe debido su propia naturaleza *matemática binaria*. Se trata de información desmaterializada, donde el “píxel estructura una imagen sin cuerpo, una imagen sin carne ni huella” (*Ibid.* 20). Por esta razón, el autor propone repensar el estatuto de la imagen, puesto que nos encontramos frente a un tipo radicalmente distinto de producción visual.<sup>5</sup> De este modo, Zúñiga señala que se trataría de un “estatuto de lo diáfano completamente diferente” (*Ibid.* 19) y propone así pensar en un “nuevo diáfano digital”, que no estaría supeditado a una materialidad.

Siguiendo este recorrido que Rodrigo Zúñiga nos ofrece, vale la pena preguntar: ¿Qué ocurre con lo diáfano o lo transparente cuando la mano deja tras de sí una estela de luz sobre otro cuerpo, como ocurre en *Chaleur Humaine*? ¿Cuál es la relación entre lo sensible y la materialidad o las materialidades? ¿Frente a qué modalidad de la transparencia nos encontramos? ¿Cuál es la relación de esa mano que toca, que danza, que acaricia, con la luz? Si bien Aristóteles señala que todas las sensaciones se realizan a través de un medio, que sería lo transparente o diáfano, en el caso del sentido del tacto esta realización sería un poco distinta. Para Aristóteles, el medio del tacto es la carne, es el cuerpo, y se percibe de un modo particular: la carne es un medio incorporado a nuestro organismo, a diferencia de los medios propios de los otros sentidos, como el aire o la luz; mientras que los objetos visibles y audibles son percibidos en la medida en que el medio ejerce cierto influjo en nosotros, “los objetos tangibles los percibimos influidos no por el medio sino a la vez que el medio, algo así como el que es golpeado a través de un escudo” (Aristóteles, 1983, pág 209). Para Aristóteles, el órgano sensorial del sentido del tacto, de este modo, solo podría encontrarse en algún lugar al interior del cuerpo, en la medida en que el medio no puede actuar al mismo tiempo como órgano. La sensación – señala el autor – siempre se da en una distancia

con el órgano sensorial. Nada veríamos, subraya Aristóteles, si pusiéramos un objeto directamente sobre el órgano sensorial de nuestra visión, el ojo. En esta medida, la carne solo puede ser medio y no órgano, por la distancia necesaria para que se produzca la sensación. Por esta razón, para Aristóteles, el cuerpo “es necesariamente el medio que recubre al sentido del tacto, medio a través del cual se producen múltiples sensaciones” (Aristóteles, 1985, pág. 209). La potencia del aparecer en relación al sentido del tacto, entonces, la transparencia, sería el cuerpo mismo.

Podría, decirse, por lo tanto, que el tocar en *Chaleur Humaine*, se vuelve multimodal a partir de una superposición de transparencias, carne y, a la vez, luz. El tocar se vuelve así hacia una transparencia lumínica, a partir de toques de luz o sus huellas. Siguiendo esta hipótesis, se podría sugerir que la transparencia en el acto del tocar –la carne, el cuerpo– se vuelve lumínica y la luz adquiere, entonces, una textura. Se vuelve la luz, así, a su vez, háptica. En este sentido, siguiendo a Zúñiga, se podría decir que lo lumínico-háptico sería otra modalidad de lo transparente o de lo diáfano con respecto al sentido del tocar en *Chaleur Humaine*: la carne, en tanto potencia del tocar, se vuelve lumínica y la luz se vuelve a su vez háptica. En sí misma, esa luz es a su vez una transparencia lumínica sobre la piel.

La idea de textura, que acabo de mencionar en relación a la luz, la tomo de Cathryn Vasseleu para enfatizar el doble movimiento del tocar y de la luz, así como también la implicancia de esta relación. En *Textures of Light* (1998), la autora pone en relación la idea de textura con la de luz para poner en cuestión dos asuntos principales. Primero, Vasseleu busca cuestionar la manera en que se han separado y jerarquizado los sentidos, unos con respecto de otros. Segundo, cuestiona el privilegio de la vista asociado al conocimiento, que vendría a corresponderse con una metáfora de la luz, particularmente en el pensamiento filosófico occidental.<sup>6</sup> La idea de “texturas de luz” le permite abrir una serie de vías respecto a éste para llevar a cabo este cuestionamiento.<sup>7</sup> La textura se vincula, en primera instancia, con una experiencia táctil, es decir, que no le correspondería tradicionalmente del todo a una experiencia de la vista y de la luz. Pero al colocar la noción de textura junto a la de luz se implica al tocar en la visión, subrayando así una huella de lo háptico en lo óptico. Al subrayar esta huella, la autora propone otros campos de relaciones entre el

5. Para más información sobre la hipótesis del autor, ver artículo: “Sympliqué y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital”. *Revista Alpha*. Universidad de los Lagos, 2015, 9-22.

6. La autora toma de Jacques Derrida la crítica a la *metáfora de la luz* en la filosofía occidental, que el autor denomina como *fotología* (photology) o *metáfora fotológica*. Cuando Derrida describe la historia de la filosofía como fotología, pone el acento en la elaboración de una metáfora de la luz como constitutiva de la metafísica, donde se privilegia no solo el orden de la visibilidad, sino también la relación entre luz y conocimiento (Vasseleu, 1998, pág. 5).

7. En este sentido, la autora examina la noción de luz con respecto a la relación entre visión y tocar en autores como Luce Irigaray, Emmanuel Lévinas y Maurice Merleau-Ponty.

8. "Un aspecto significativo de la textura de la luz (*Light's Texture*) es que se implica el tocar en la visión de maneras en que se desafía la diferenciación tradicional de estos sentidos al interior del binarismo sensible/inteligible de la fotografía" (Traducción propia).

conocimiento y los sentidos. De esta manera, la autora señala que

*"a significant aspect of light's texture is that it implicates touch in vision in ways that challenge the traditional differentiation of these senses within the sensible/intelligible binarism of photology"* (Vasseleu, 1998, pág. 12).<sup>8</sup>

Por ello, para la autora, la tactilidad se vuelve un aspecto esencial para pensar diferentes aspectos de la luz a través de la noción de textura.

A este respecto, al considerar lo lumínico-háptico como una modalidad de la transparencia en *Chaleur Humaine*, habría que señalar este doble movimiento que se abre a partir de la noción de textura. Es decir, donde no solo lo háptico adquiere un carácter lumínico, sino que también la luz adquiere una cierta tactilidad, una cierta textura a partir de las huellas lumínicas del tocar. Esta superposición, estas texturas de la transparencia, le otorgan a la relación de la luz con el tocar un carácter o estatuto distinto, donde la transparencia se revela ya no solo como un medio sino como una exuberancia o un exceso, un *exceso sensible*. Este exceso sensible genera a su vez otros cuerpos, cuerpos atravesados por una luz háptica, donde se crean otras cualidades de movimientos de los cuerpos danzantes.

### EXCESOS HÁPTICO-LUMÍNICOS

*¿Hay una pureza de cada sentido, o bien no habría visión sin huellas de tacto, no habría tacto sin huella de gusto, etc? (Jean-Luc Nancy).*

*La caricia es un modo de ser del sujeto en el que el sujeto, por el contacto con otro, va más allá de ese contacto. El contacto en cuanto sensación forma parte del mundo de la luz (Emmanuel Lévinas).*

Los cuerpos se entrelazan, de pie, girando, sin dejar de tocarse, de acariciarse con las manos, con la cabeza, con la boca, con el torso, a distintas velocidades, sin dejar de buscarse a través de la piel. En este segundo momento de la performance, la proyección audiovisual nos confunde, nos muestra distintos tiempos de ese toque, unos sobre otros, de ese entrelazamiento de los cuerpos donde se vuelven uno. Ya no se sabe dónde comienza ni dónde terminan los cuerpos, dónde comienza y dónde termina el tocar de uno y el tocar de otro, el tiempo de uno y

el tiempo del otro. En ese desorden de la piel, las imágenes cambian, se vuelven aún más confusas al sobreponerse en los cuerpos que no abandonan esta danza háptica. Vemos imágenes de manos que tocan, tocan el cuerpo, que acarician. Las imágenes se proyectan en tanto membrana transparente sobre los cuerpos. El tocar de la imagen proyectada se confunde en este juego de transparencias lumínicas sobre la piel que se entrelaza con los cuerpos danzantes. El tocar se proyecta así más allá de sí mismo.

En esta escena de *Chaleur Humaine* la penumbra permanece, la oscuridad, a pesar de la luz de las proyecciones que cae sobre los cuerpos. Los cuerpos se vuelven un haz de luz en la sombra. En esta penumbra de luz, el tocar se excede a sí mismo. Se trata de una zona de indeterminación de la caricia y del erotismo. Cuando Emmanuel Lévinas señala que lo acariciado no se toca propiamente hablando, no quiere decir con esto que no haya experiencia táctil en la caricia, sino más bien que la caricia no termina ni comienza en esa experiencia del tacto. En este sentido, el tocar respecto de la caricia excede la experiencia táctil. Es decir, lo que motiva la caricia es siempre una indeterminación, una búsqueda sin orientación que va más allá de la mano, más allá de lo que se comprende como experiencia sensorial del contacto, o bien, esa experiencia sensorial implica ya ese exceso:

*No es la suavidad o el calor de la mano que se da en el contacto lo que busca la caricia. Esta búsqueda de la caricia constituye su esencia debido a que la caricia no sabe lo que busca. Este «no saber», este desorden fundamental, le es esencial. Es como un juego con algo que se escapa, un juego absolutamente sin plan ni proyecto, no con aquello que puede convertirse en nuestro o convertirse en nosotros mismos, sino con algo diferente, siempre otro, siempre inaccesible, siempre por venir (Lévinas, 1993, pág. 132).*

No es que la caricia, así como el contacto, para Lévinas, no sea sensibilidad o que no se encuentre comprometida en ella la sensibilidad. En este sentido, "no se trata de que sienta más allá del sentido, más lejos que los sentidos (...) sino que lo profundiza" (Lévinas, 2001, pág. 257). Se trata de aquello que se encuentra excedido, de *lo exorbitante*. Su *fenomenología de la voluptuosidad* (Lévinas, 1993, pág. 132) hace referencia a ese exceso, justamente porque la caricia no consiste en un placer solitario, señala Lévinas, sino más bien un placer

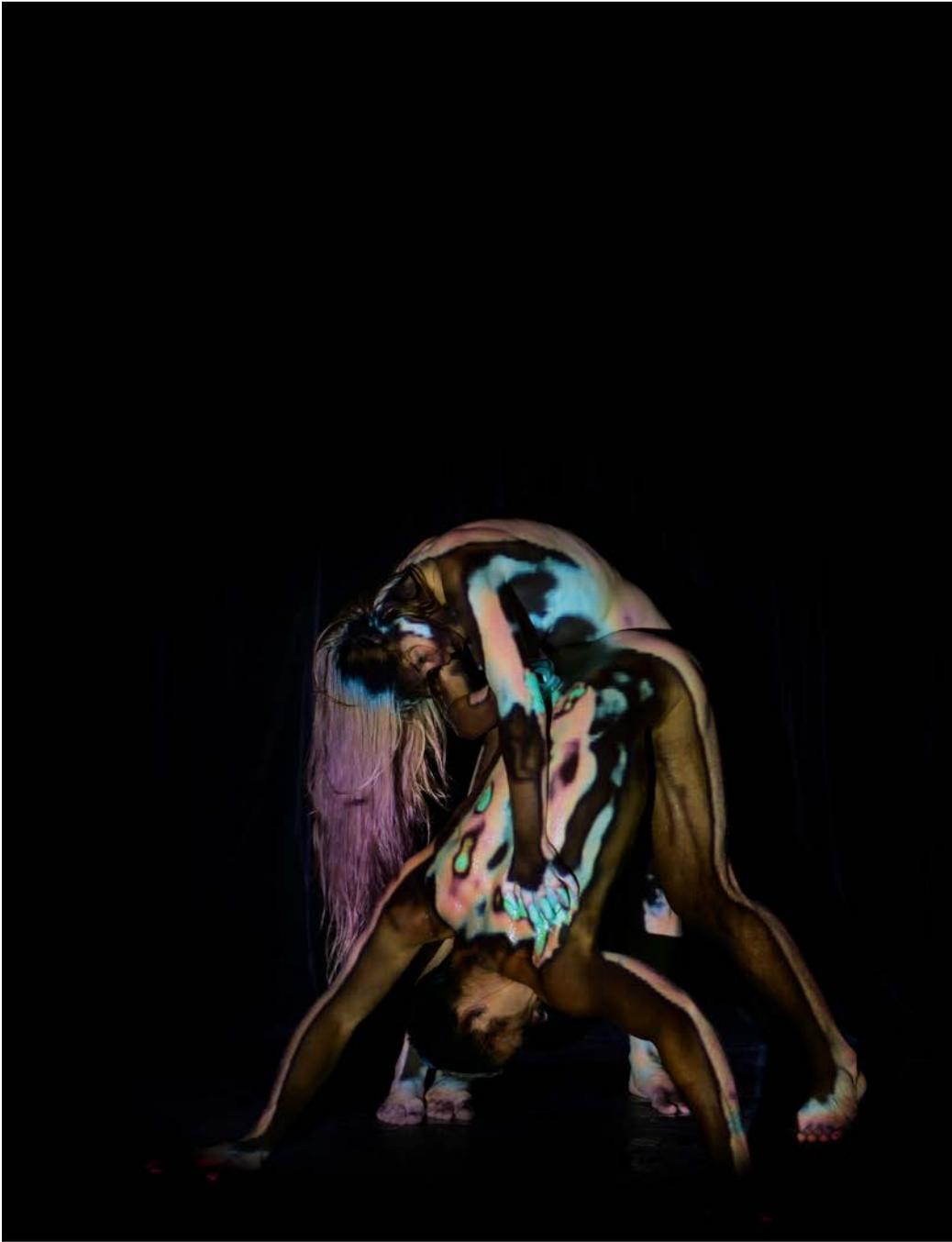


Fig. 3. *Chaleur Humaine*, (2014).  
Bailarines Emmanuel Proulx,  
Ellen Furey. Fotografía de  
Anne Guillaume

Fig. 4. *Chaleur Humaine*, (2014).  
Bailarines Emmanuel Proulx,  
Ellen Furey. Fotografía de  
Anne Guillaume



9. Emmanuel Lévinas retoma la crítica *nietzscheana* a la *metáfora óptica* en tanto *metáfora dominante* en la tradición filosófica que privilegia la visión y la luz (y sus derivados como iluminación, claridad, día, evidencia, clarividencia, etc.), estableciendo un sistema correlativo entre visión y saber. Lévinas denomina esta metáfora como *metáfora heliológica*, es decir, basada en el sol (*Helios*), donde sugiere que lo que queda en la "sombra" de la mirada que "ilumina" el objeto (reducción del Otro al Mismo) habría sido desatendido por la filosofía. En este sentido propone un pensamiento de la alteridad, fuera del sistema dualista luz/sombra, día/noche, etc. (Lévinas, 2001, pág. 15).

donde, en el contacto con otro, el sujeto va más allá de ese contacto.

En este sentido, cuando Lévinas señala que el contacto forma parte del *mundo de la luz*, se refiere a un modo distinto de comprender la luz y su relación con los sentidos y con el conocimiento, fuera de cualquier sistema dualista como el de luz/sombra. Para Lévinas la luz deja de ser sinónimo, por ejemplo, de claridad y de develamiento.<sup>9</sup> Siempre habría en lo develado, en la mirada que ilumina el objeto, entonces, algo que permanece en la sombra: "lo descubierto no pierde en el descubrimiento su misterio, lo oculto no se devela, la noche no se dispersa" (Lévinas, 1993, pág. 270). En esta medida, el contacto de la caricia forma parte del mundo de la luz desde su

desorden esencial. Recordemos que para Lévinas el no-saber le es esencial a la caricia, en la medida en que se trata de un juego con algo que siempre se escapa. Ese "no saber lo que busca" siempre la excede, la hace ir más allá de los sentidos, o mejor dicho profundiza la suavidad y el calor que se da en el contacto.

Así como la luz para Lévinas, entonces, no solo ilumina, sino que está llena de penumbras, en *Chaleur Humaine* la luz y la oscuridad se funden en ese misterio del exceso sensible, donde lo háptico-lumínico no abandona su oscuridad. En este sentido, no se trataría solamente de una huella térmica que de pronto se devela con la luz, sino que se trataría a su vez del develamiento de la huella de un más allá o de una profundidad

que no se devela por completo, que no pierde su misterio ni su noche. En otras palabras, el trabajo dancístico, háptico y lumínico de *Chaleur Humaine* persigue la huella no sólo del calor del contacto, sino la huella de lo exuberante del calor de ese contacto entre los bailarines. Instancia donde el *calor humano* pasa a ser más que solo índices de temperatura, abriéndose camino hacia un plano afectivo. Así, las huellas de luz corresponderían a ese lugar, entonces, a ese lugar profundo de la caricia, a eso que viaja más allá o junto al calor del contacto danzado y que emerge *entre* esos cuerpos que danzan siempre en contacto. La luz en la performance no se encarga de develar lo que por sí mismo no se develaría, sino más bien de iluminar desde su indeterminación el carácter de huella de una zona corporal de relación, ese lugar siempre exuberante e indeterminado del *entre* del contacto.

Es importante subrayar la idea de la constitución diferida del tiempo y del espaciamiento de la huella que Jacques Derrida denomina –siguiendo a Lévinas– como borradura de sí (Derrida, 2011, pág. 391), y que deja constantemente tras de sí un rastro que se desvanece. Para Derrida, las huellas “sólo producen el espacio de su inscripción dándose a sí mismas el período de su desaparición”

(Derrida, 1989, pág. 309). De este modo, la huella para Derrida deconstruye la idea de una presencia absoluta.<sup>10</sup> Y así, para Lévinas, la huella, es justamente una manera de pensar un afuera de la luz, esto es, lo que queda justamente fuera del orden de lo establecido en tanto presencia absoluta (Lévinas, 1993, pág. 22). En este sentido, los autores pretenden pensar los distintos fenómenos como huellas, pensar el aspecto de huella de toda presencia.

En definitiva, cuando el tocar en *Chaleur Humaine* se vuelve multimedial, cuando lo háptico adquiere un carácter lumínico y la luz adquiere una cierta textura, la transparencia se revela no solo como medio sino también como exceso sensible. Esto sería una nueva modalidad de lo diáfano en la performance, donde las huellas de luz hacen presente el ser huella del tocar, *huella háptica de lo exuberante*. En este sentido, no es que se vuelva solamente visible un aspecto invisible de la sensibilidad táctil –en este caso el calor del contacto–, sino que lo exorbitante de la caricia y la voluptuosidad del erotismo se hacen presentes en la luz del contacto entre los cuerpos danzantes ●

10. Para Derrida, la noción de huella hace referencia tanto a un diferimiento del tiempo, como también a un sistema de diferencias. En uno se trata de un sistema de temporización y en el otro de espaciamiento. Es uno de los conceptos claves del autor respecto tanto de su noción de *différance* como de su crítica a la metafísica de la presencia: “Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia” (Derrida, 1989, pág. 280).

#### SOFIA MUÑOZ CARNEIRO

(Santiago, Chile, 1985), es antropóloga y licenciada en artes escénicas. Ha trabajado en distintos proyectos de investigación y en el campo de la docencia en las áreas de antropología, filosofía y artes escénicas en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Durante ocho años se desempeñó como intérprete de la compañía Teatro Kapital y el año 2014 co-dirigió la obra de danza contemporánea “Sólido”. Actualmente se encuentra terminando su doctorado en Filosofía, con mención en estética y teoría del arte de la Universidad de Chile y el doctorado en Estudios Teatrales de la Ludwig-Maximilians-Universität München en Alemania. Su investigación doctoral se centra en los conceptos de tocar y presencia en la danza contemporánea. Trabaja actualmente como docente de la escuela de Danza PALUCCA Hochschule Dresden.

Este artículo se inscribe en el contexto de mi tesis doctoral (Conicyt, Doctorado Nacional 2013, Folio de Beca: 21130878). Por esta razón también agradezco a mis profesores guías Andrés Grumann y Katja Schneider por su constante retroalimentación. Está inspirado en un ensayo para el seminario “*Del simulacro al posible digital. Tentativa sobre la nueva fotografía*” dictado por el Dr. Rodrigo Zúñiga en el Doctorado en Filosofía con mención en estética y teoría del arte, de la Universidad de Chile, el año 2014.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Acerca del Alma*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1983. Impreso.
- . “Acerca de la sensación y de lo sensible” en *Tratados breves de historia natural*. Trad. Ernesto La Crose y Alberto Bernabé Pajares. España: Editorial Gredos, 1987:183-233. Impreso.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de Mots*. Tome 1. Paris : Editions Klincksieck. 1998. 2-3. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires : Editorial Cactus. 2016. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Trad. Maurizio Ferraris. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 2011. Impreso.
- . *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos Editorial. 1989. Impreso.
- Lévinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Trad. José Luis Prado Torlo. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós. 1993. Impreso.
- . *La huella del otro*. Trad. Esther Cohen et al. México: Editorial Taurus, 2001. Impreso.
- . *Totalidad e infinito*. Trad. Daniel E. Guilloit. Salamanca: Ediciones Sígueme. 2002. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. Un pensamiento finito. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial. 2002.
- Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Lévinas and Merleau-Ponty*. USA y Canadá: Routledge. 1998. Impreso.
- Zúñiga, Rodrigo. “Sympliqué y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital”. Revista Alpha nº41. Osorno: Universidad de los Lagos. 2015. 9-22. Impreso.

*Armar las mentes es la tarea de hoy,  
porque la revolución está escondida entre  
las orejas de 10 millones de chilenos.  
Cecilia Vicuña, Sabor a mí (1973).*

En una metáfora sugerente sobre lo “vítreo” situada en el vanguardismo de los treinta, el filósofo judío-alemán Walter Benjamin advierte sobre la “transparencia” como el valor de mayor alcance dentro de la materialidad moderna, y por tanto un emblema de la cultura burguesa y sus contradicciones.

*Scheerbart concede gran importancia a que sus gentes [...] habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de vidrio, desplazables, móviles, tal y como entretanto las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen “aura”. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión (Benjamin, 2011, pág. 3).*

Estas observaciones sobre la transparencia resultan significativas a trasluz del arte latinoamericano de los sesenta, concebido como una “expropiación” del mirar: un proceso de apropiación y resignificación de elementos del orden capitalista, y sin embargo rescatados para su uso crítico frente a la irreflexiva expansión de la modernidad como modelo social. La transparencia como acción abierta y descarnada de mostrar la realidad—sin intento alguno por omitir u obliterar nada—obliga inevitablemente al observador a asumir dichas contradicciones como propias. La transparencia como “enemiga de la

posesión privada” remite al cambio de naturaleza de aquello que se torna visible, irrumpiendo en lo público de manera cercana: carente ya de la densidad de lo “tradicional”. La transparencia de la obra concebida como símbolo de su contemporaneidad no se constituyó tampoco en arma para la abolición de la modernidad, sino que en exigencia de su realización total y profunda en la experiencia del hoy. En la legibilidad de las obras y la honestidad de los discursos plásticos de los sesenta es visible un deseo por formar parte del proceso de transformación de la sociedad en su conjunto (Camnitzer, 2008, pág. 85).

Para el ámbito intelectual chileno—en el que ubicamos a los artistas de entonces—esta época de radicalización inició con la fundación de organizaciones políticas de masas que serán protagonistas durante las décadas siguientes—el Frente de Acción Popular en 1956, y el Partido Demócrata Cristiano en 1957—, y terminó con el derrocamiento de Salvador Allende en 1973. Es un período atravesado por la victoria revolucionaria cubana, la presencia norteamericana de la Alianza para el Progreso, y las reformas al régimen de propiedad del campo, la producción industrial y la universidad. La irreverencia y anti-institucionalidad de obras tales como: *Siempre gana público* de Francisco Brugnoli (1965) y *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois (1969) no son aisladas, y reflejan una definición del artista como agente crítico hacia los años del gobierno popular. Junto con el contexto

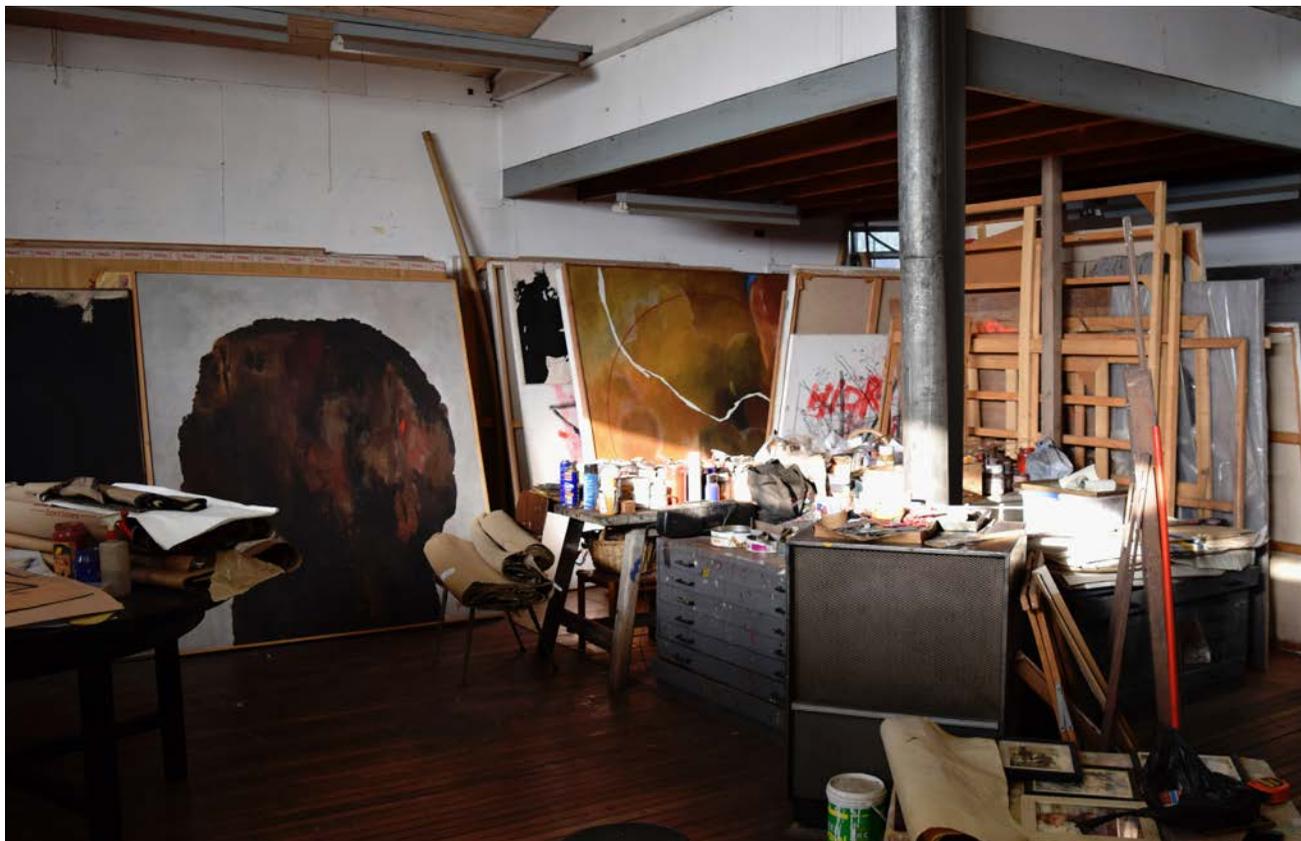


Fig.1. Vista reciente del taller de Gracia Barrios. Fotografía: Carolina Olmedo Carrasco, 2018

político regional, contribuyó a la construcción de este “rol público” del artista, el protagonismo de los programas de la universidad pública en la formación de artistas, así como la diversificación de programas universitarios privados que buscaron acentuar un carácter moderno y cosmopolita en oposición a la formación académica (Berríos y Cancino, 2012, págs. 159,168). El artista permeado por estas realidades asume como una tarea revolucionaria la búsqueda de estrategias creativas para la transformación total de la vida (Camnitzer, 2008, págs. 16-18), asumiendo la creación de un “arte nuevo” a partir de la experiencia propia del socialismo.

Durante el gobierno de la Unidad Popular (UP), la “transparencia” o legibilidad de la obra tuvo su mayor auge desde la polémica visita solidaria del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en 1939 (De la Vega, 2011, págs. 215-216).

En paralelo al ascenso y protagonismo político de los sectores populares y la creciente iniciativa de los sectores medios (Thielemann, 2018, págs. 114-133; Casals, 2018, págs. 91-113), la definición de un “arte nuevo” para el primer régimen socialista alcanzado por las urnas debía responder tanto a las necesidades institucionales del gobierno popular—una cultura surgida “de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural”—, como también asumir su rol en la transformación de los sectores populares en clase revolucionaria. Con todo, era necesario abandonar las antiguas preconcepciones del muralismo mexicano y el indigenismo acerca de “lo propio”, exigencia del breve pero intenso protagonismo cultural cubano que siguió a la temprana creación en La Habana de la Casa de las Américas (1960).



Fig.2. *Multitud III*, retazos de telas cosidas, 300 × 800 cm, Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

En Chile, la serie de *Santo Domingo* (1965) del pintor chileno de origen catalán José Balmes (1927-2016) —una crítica a la invasión norteamericana a República Dominicana—, así como la serie *Barricadas* (1965) del pintor y docente de la Universidad de Chile Alberto Pérez (1926-1999) —una denuncia sobre la masacre policial de 1962 en la población José María Caro— reflejaron este cambio en las mentalidades artísticas de la izquierda chilena (Galaz e Ivelic, 1988, págs. 153-155).

En la búsqueda de una relación transparente entre arte y vida, relevamos dos ejemplos particularmente ricos y dialogantes con momentos claves de la “Vía chilena al socialismo”: el *partchwork* *Multitud III* de la pintora Gracia Barrios (1972) (figura 2) y el libro de artista *Sabor a mí*, de la poeta Cecilia Vicuña (1973) (figura 6). Dos interpretaciones del proceso socialista, así como

de los límites entre práctica artística, autodeterminación política y creatividad colectiva. El arte de mujeres nos proporciona además nuevos antecedentes sobre este tiempo, pues no es sino hasta mediados del xx que la pregunta por la “naturaleza de lo femenino” se instala en la historia del arte, considerada en los sesenta “la más conservadora de las disciplinas intelectuales” (Nochlin, 1971, pág. 145). Desde este apremio, el rescate de Vicuña y Barrios enriquece la construcción de una “historia material” del arte local que supere los cercos ideológicos y disciplinares del pasado.

#### GRACIA BARRIOS: VIDA Y AUGE DE LA MULTITUD

Desde temprana edad, la vida de la pintora Gracia Barrios Rivadeneira (1927) estuvo vinculada a la vida pública y la construcción de una cultura local, su vida familiar encarna el ideal del artista

constructor de un “nuevo arte”: en su primera juventud como estudiante, dirigente, profesora por cuenta propia y luego docente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile; y hacia mediados de la década del sesenta, como artista afiliada a las redes internacionalistas y en contacto con el mundo internacionalista del Partido Comunista (PC). Atravesada por el exilio luego de 1973, la pérdida del círculo de cercanos y el apremio del rol propagandístico entre los artistas de la resistencia internacional, la experiencia de Barrios de los efectos de su compromiso político serán los de cualquier militante intelectual. Esto aún cuando no se haga presente en Barrios una afiliación explícita o partidaria de su compromiso: una característica extendida entre los intelectuales de los sesenta, que optaron mayoritariamente por filiaciones efímeras e informales (García, 2018, pág. 79). Nos detendremos, sin embargo, al observar su trabajo en el momento justamente anterior a esa detención forzosa: en su mayor desenvolvimiento y expresión creativa. En este punto, se puede observar la indefinición de los límites entre práctica artística, discurso político, experimentación plástica e integración social del trabajo: un elemento característico del arte de estos años, y que sin embargo suele omitirse en las descripciones de la obra de esta pintora por su marcada cercanía con el PC (Richard, 2009, s/ pág).

Las distintas etapas de la vida de Gracia Barrios, y en particular en su paso de ser colaboradora intelectual del gobierno de Allende a activista de derechos humanos durante la dictadura militar, ejemplifican el desarrollo de una mirada sobre la pintura como herramienta de memoria y construcción histórica de los pueblos. De ahí que su breve incursión textil no resulte, a nuestra mirada, como el abandono de esta disciplina en favor de otras, sino que el desplazamiento de sus principios a una nueva materialidad “más accesible” a quien la mira. Esta “necesidad” de la pintura es definida de su propia voz tras el exilio en Francia: “La pintura es un arte impertinente, sin pudor, queda, está ahí siempre” (Barrios en Zerán, 1995, pág. 13). A pesar de la audacia, su constante filiación al campo pictórico da cuenta de sus orígenes en un entorno, un hogar, con un importante capital cultural y horizonte republicano: su más férreo mecenas fue su padre, el premio nacional de literatura (1946), ex Ministro de Educación, ex director de la Biblioteca Nacional y fundador del grupo *Los Diez*, Eduardo Barrios. El apoyo de Barrios a la

carrera artística de Gracia fue tal que le encargó la portada de la primera edición de *Gran señora y rajadiablos* (Mellado, 1995, pág. 44), y se involucró de lleno a petición suya en los manifiestos del *Grupo de Estudiantes Plásticos*: colectivo estudiantil y docente de la Facultad de Artes encabezado por Gracia Barrios y José Balmes—entre otros—, cuyo objetivo fue reformar la educación académica y proponer un “arte nuevo” acorde a las necesidades del presente (Galaz e Ivelic, 1988, pág. 34). Tras estos inicios como dirigente, Barrios continuó sus ideas como docente de la Facultad (1953-1973), así como en la fundación del fugaz *Grupo Signo* (1962), que planteaba una vía internacionalista de implicación de la pintura en la coyuntura política (1988, págs. 34-35).

El intenso entrelazamiento en su vida y obra de estos elementos—arte, universidad y política— sólo se vio interrumpido por el golpe militar, siendo su vivencia cotidiana durante la UP la de una universidad revolucionada. La Facultad había atravesado la reforma universitaria con el filósofo socialista Pedro Miras (c.1968-1972) a la cabeza, y luego por Balmes (1972-1973), que aceleró su acción pública para convertirla en el centro de la producción cultural del gobierno de Allende. Por medio de la creación y el ejercicio docente, Barrios involucró su trabajo tanto en las llamadas “artes aplicadas” como en la artesanía, que entonces adquiriría particular protagonismo como “trabajo de arte” (Galaz e Ivelic, 1988, págs. 153-154). Su experimentación tentaba un vínculo material entre artista y espectador, a través de la apropiación textil como material perteneciente a la esfera de reproducción de la vida. En *Multitud III* (1972), su obra más significativa del periodo, el rescate de la tela ya no como “fondo” sino como material mismo de la pintura remite a la admiración de la artista por la radicalización obrera, protagonizada entonces por los trabajadores de la industria textil (Thielemann, 2018, págs. 125,128-129). Estas proximidades convirtieron al lienzo en un emblema del compromiso político de los artistas con el “gobierno de los trabajadores de Chile”.

Realizado por Barrios dentro del proyecto de “arte integrado a la arquitectura” del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral—destino final del edificio construido en Santiago para la realización de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo—, este textil formaría parte de los fondos del mítico Museo de la Solidaridad: la primera colección de arte moderno “de propiedad del pueblo” en

Fig.3. Grupo de pintores de la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, sentados de izquierda a derecha: Fortunato San Martín, Gracia Barrios, Jaime González, Aida Poblete, José Balmes, Juana Lecaros, Rodolfo Opazo. (1964). Fotografía. 27 x 38 cm. Colección del Museo Histórico Nacional



Derecha. Fig.4. Planta docente de la Escuela de Arte uc hacia fines de la década del noventa, a la cual Gracia Barrios se integró junto a José Balmes, al retornar de su exilio. Fotografía: Escuela de Arte uc

el mundo, trabajada por esos años por el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile - CISAC encabezado por el teórico y exiliado brasileño Mário Pedrosa (Balmes, 2008, págs. 53-55). No pudo alcanzar este destino sino hasta los 2000, cuando tras un accidentado paso por la Caja de Crédito Prendario, un mercado de cachureos y la casa de un connotado crítico de arte, *Multitud III* arribó al Museo de la Solidaridad para su incorporación demorada treinta años (Navarro ed., 2008, págs. 69-70).

La desaparición casi inmediata de *Multitud* luego del golpe de 1973 y el acondicionamiento del edificio como sede de la Junta militar, da cuenta de la potencia coyuntural de la representación y su honestidad frente a “lo representado”: en una extensión semejante a la apariencia frontal de una marcha, las enormes masas humanas en manifestación pública y autodeterminación política, en actitud entusiasta o amenazante de acuerdo a cual sea el punto de vista ideológico de quien las enfrente. ¿Formamos *parte* de

la movilización o estamos *confrontados* a ella? Rostros morenos formados de retazos remiten a la “reunión de los cuerpos” obreros y campesinos en la calle: para Barrios la silueta es un testimonio universal de la presencia humana, comprensible para cualquiera, pero al mismo tiempo una cita al cartelismo latinoamericano, al “vallismo” cubano, al “manchismo” de la fotografía periodística, entre muchas otras claves compartidas con las masas (Navarro ed., 2008, pág. 291). En una superficie extensa de la composición, la bandera chilena invertida acelera la respuesta sobre la pertenencia a la marcha: mientras que para un observador implicado con Allende la desacralización de la bandera y su reducción al protagonismo de la estrella es un gesto cotidiano, para un observador “reaccionario” este gesto encarnaría el peor temor del mundo conservador, la desnacionalización de la cultura local frente al “internacionalismo marxista”. La adopción de Barrios del arte textil para la realización de esta pieza refleja la honestidad con que las artistas se aproximaron



a la vivencia obrera y su precariedad por esos años, buscando en sus prácticas de “resistencia” —como reparar y confeccionar ropa a partir de los desechos de la sociedad industrial— la creación de una lengua en común que a futuro permitiera su expresión propia.

#### **CECILIA VICUÑA: HISTORIAS DE LA PIEL VIVA**

Para la poeta chilena Cecilia Vicuña (1948-), la experiencia de la UP estuvo atravesada no sólo por su proveniencia de una familia de artistas y su formación en el Liceo Experimental Artístico Manuel de Salas, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. También, como rasgo evidente al observar su trabajo en la muestra *Pintura instintiva chilena* (1972) y en el libro-objeto *Sabor a mí* (1973), resultó fundamental la vivencia “en primera persona” de la UP como una “revolución de los jóvenes”, en la cual experimentar “en carne propia” la transformación total de la vida. La ejemplaridad de este libro publicado a

dos meses del golpe resulta llamativa, aún a pesar de su escaso abordaje frente a otras producciones de mayor impacto social: la revaloración de obras frágiles, silenciadas por su mínima materialidad confrontada a la brutalidad del hecho dictatorial, nos otorga un nuevo punto de vista respecto de la pintura y la poesía fuera de la institucionalidad universitaria y museal.

En este sentido, la bitácora de trabajo contenida en *Sabor a mí* responde a dos ejes de escritura y momentos distintos de la UP: primero la vivencia cotidiana de los “mil días de Allende”, que diariamente alimenta el imaginario escritural en la recolección de imágenes, frases y objetos al azar—pues “el azar revela el verdadero funcionamiento del socialismo: una combinación para la dicha”, (Vicuña, 1973, pág. 39)—; y luego del 11 de septiembre, un proceso de decadencia y cierre abrupto del proceso. Un trauma realizado en la agresividad y visceralidad del lenguaje, así como también por la exaltación poética e icónica de la muerte de Allende analoga a “la pérdida del

paraíso” (Vicuña, 1973, pág. 100). Al mismo tiempo, se superpone a esta temporalidad política la de la propia vida de la poeta: su traslado en plena UP por una beca del British Council para estudiar pintura en Londres (1972-1974), y la necesidad de participar del proceso revolucionario chileno a la distancia, únicamente a través de los medios que la solidaridad y la imaginación proveen. En este primer momento de entusiasmo, reconocible en los textos explicativos “Sobre los objetos” (Vicuña, 1973, pág. 7) y “Explicación acerca de los cuadros” (Vicuña, 1973, págs. 67-69), la acción poética de Vicuña se centró en la búsqueda de medios “para sustentar la revolución” en diversos planos de incumbencia artística—relativos a la magia, el ritual y la imaginación—, así como también en una función social del arte para realizar la revolución en las mentes (Vicuña, 1973, pág. 68).

*Considero a mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de la “historia del arte”, como si esa historia se hubiera muerto o nunca hubiera existido.*

*Necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador porque brotan de un estado de conmoción en que las imágenes se forman constantemente, como hélices que todo lo rasgan para salir [...].*

*Cuando pinto, la certeza de estar en un centro es tan intensa que la parte inferior del cerebro me duele. Estoy en un corazón, en carne viva, y necesito que mi cuadro provoque y sea<sup>1</sup> la piel viva.*

*Hay una forma a la que me acerco lentamente, cuadro por cuadro (Vicuña, 1973, pág. 67).*

El deseo de Vicuña por definir el proceso creativo como una realidad física, transmutable al resto de la sociedad gracias al trabajo del artista depositado en sus objetos, se explicita en su voluntad de analogar su vida cotidiana a la jornada de trabajo de las mayorías obreras, y de este modo “hacer todos los días un objeto para sustentar la revolución” como el resto de los trabajadores de Chile (Vicuña, 1973, pág. 7). La igualación de la figura del artista y del trabajador reaparece luego: “así como las industrias pasan al área social, yo pasé al área social, de la propiedad individual a la comunal” (Vicuña, 1973, pág. 11). Para la joven de veinticinco años, la relación entre artista y sociedad es un ejercicio corporal, político

y emocional de “transparencia” frente al espectador: un ideal obtenible únicamente a través de una “vivencia revolucionaria” de la experiencia popular, a fin de acortar la distancia entre la vida y el objeto artístico. Un objeto cuya forma es estudiada a fin de lograr a través suyo la comunicación “natural” de ciertos valores, ideas, historias y vivencias con las muchedumbres populares, puramente a través de las palabras y las imágenes.

*La búsqueda de esa forma para la sociedad es más fácil, porque obviamente será la desaparición de la propiedad privada, la reaparición de la propiedad común, la creación de comunidades autosuficientes. Pero así como es más fácil buscarla, es más difícil hacerla, al revés en los cuadros: difícil de encontrar, fácil de hacer (Vicuña, 1973, pág. 69).*

Dentro de esta “facilidad del hacer”, la forma pictórica perseguida por la poeta es la simplificación de las ideas políticas, conceptos abstractos y otras complejidades alejadas de la vida cotidiana. De este modo, como pintora *naïf* se ocupó del Partido Panteras Negras (*Pantera negra y yo*, 1970), la liberación sexual y feminista (*El ángel de la menstruación*, 1973) y los propios retratos de Karl Marx y Lenin (1972), a quienes propone como héroes revolucionarios a la vez que figuras sencillas, portadoras de un legado político colectivo. Una mirada similar emerge en sus observaciones sobre el lienzo *Fidel y Allende* (1972), que registra la visita del líder cubano:

*Cuando Fidel vino a Chile en 1971 la gente estaba tan feliz que en las calles se armó una fiesta. Para celebrar este encuentro que me pareció el más augural de la historia del sur, decidí pintarlo. Hice que una mariposa se parara en la mano de Allende y que ellos formaran con sus cuerpos y el avión un triángulo cabeza abajo que es una figura mágica para que conserven el poder tanto tiempo como sea necesario.*

*Fidel está vestido con el traje dorado de los héroes y Allende no está completamente vestido porque su ropa la constituye el apoyo de todo el pueblo, y en Chile todavía quedan algunos idiotas que no lo apoyan. A Fidel le pinté una pierna desnuda para señalar que su belleza no es sólo histórica o física, Fidel es bello porque es un “Hombre nuevo” (Vicuña, 1973, pág. 82).*

Tanto las intervenciones objetuales como sus pinturas “honestas” proponen al lector una

1. N. de la A. el subrayado corresponde a la edición original del texto.



Fig. 5. *Multitud III*, retazos de telas cosidas, 300 × 800 cm, Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

crítica que propicia la opinión del espectador, incluso a partir de la imaginación juvenil y el lenguaje sencillo: “Para seguir construyendo el socialismo en Chile necesitamos un milagro: que se desintegre la CIA, que los militares no den un golpe de estado, que se pudra la democracia cristiana, que se mueran los momios” (Vicuña, 1973, pág. 11). De la misma forma proponía un plan para los artistas como bloque contra la cultura “reaccionaria e imperialista”, que a semejanza de la organización obrera operara “como un solo animal, un organismo de pensamiento y visión al servicio de la revolución” (Vicuña, 1973, pág. 11).

Parte de la obra pictórica comentada en el libro forma parte de la serie *Héroes de la revolución* (1972-1973), en la cual Vicuña confecciona una historia de la revolución internacionalista a partir de los retratos de dirigentes, pensadores y guerrilleros constructores de la contracultura del

sur de Chile; aquí la poeta destaca a Violeta Parra, a quien selecciona porque “había que poner un héroe del existir, del pintar, del inventar” (Vicuña, 1973, pág. 98). En su explicación del retrato la destaca como referente femenino y trabajadora, abandonando la categoría aséptica de la “folclorista” en que la universidad encasillaba su genio.

*La pinté como los estandartes de los sindicatos que son para infundir valor y mística en las compañeras. Además Violeta es una héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie, está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec. Yo la partí en 3 sin saber que ella había tratado de suicidarse 3 veces, antes de la última y definitiva vez (Vicuña, 1973, pág. 98).*

En el lienzo, Violeta Parra parece atrapada justo en medio del canto, en el “gesto heroico” —a ojos de la poeta— de la creación artística y la conquista de la “nueva cultura”. En la cantora, Vicuña identificaba un antecedente de su propio arte instintivo, y un ejemplo del rol revolucionario de las mujeres en la creación “de una relación distinta entre hombre y mujer; ni poder ni dependencia ni opresión” (Vicuña, 1973, pág. 14). La figura femenina emerge en distintos pasajes convocada a la acción, reconociendo en sus prácticas cotidianas del presente el germen de la vida transformada: para ella, “las trabajadoras son la vanguardia en la defensa del equilibrio ecológico y los recursos naturales” (Vicuña, 1973, pág. 33), “todas estas son joyas apoyadas en las empanadas de violeta parra, que son como sus tapices, poemas y canciones, alimento para los demás” (Vicuña, 1973, pág. 36).

Al pasar de los acontecimientos, el entusiasmo abre paso a la defensa férrea del gobierno popular ante los reaccionarios, y luego frente a la obliteración dictatorial. La narración culmina con la muerte de Allende, que significó para la poeta la pérdida de “nuestra única y gloriosa” conformación colectiva y la muerte de “todo lo que estaba vivo”: “la muerte de Salvador es un crimen en el sentido en que todos los crímenes son el mismo crimen. No era solo a él que estaban matando, era mi vida, la vida de todos los que vivían, de todos los que se alimentaban en el gozo de la construcción del socialismo” (Vicuña, 1973, pág. [100]). Desde la superposición de las imágenes de Allende y Cristo, culminará el relato sin una imagen asignada, a la espera del retorno de la revolución: “La muerte de Salvador es mi propia muerte, y en cuanto resucite la revolución resucitaré yo, de otro modo todo es rasguño, rabia, sombra, dolor, desierto de aquí a la media voz” (Vicuña, 1973, pág. 101).

## CONCLUSIÓN

En palabras del historiador norteamericano Peter Winn, a cuarenta años del golpe de Estado en Chile, es necesario imaginar el proceso vivido por los artistas desde sus logros y entusiasmos, sus miradas y compromisos con la construcción de una transformación total de la realidad desde el horizonte socialista, y no exclusivamente a través de las conclusiones realizadas al momento de su derrota política, relato en el que el golpe de Estado constituye la “prueba” de ineficacia y senectud (Richard, 2009, s/pág.) para un arte que entonces permanecía interrumpido por la fuerza. Al ampliar la mirada, cabe concebir como “campo expandido” de la práctica artística comprometida de Vicuña y Barrios la crítica política, el abordaje y registro las costumbres, y la imaginación de la “nueva cultura” socialista. Desde ahí afirmamos la implicación de mujeres artistas en dichos procesos históricos, siendo un motor en la creación de una “lengua propia” para la pintura desde un prisma revolucionario. Como sujetas históricamente invisibilizadas, las artistas encontraron en las trabajadoras una fuente de inspiración y modelo que incorporaron a sus trabajos por medio de las referencias a la modestia, la humildad y la emocionalidad. Un conjunto de valores en exhibición entre los que la transparencia—como nos advierte Benjamin— se transforma en el ariete que reinventa lo público y libera todo saber hasta entonces confinado a la opacidad de lo privado ●



Fig. 6. Sabor a mí, retazos de telas cosidas 300 x 800 cm Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

#### CAROLINA OLMEDO CARRASCO

(Santiago, Chile, 1984), es historiadora e investigadora en arte contemporáneo. Sus estudios, centrados en el desarrollo del arte político latinoamericano, pueden consultarse en diversos ensayos y artículos académicos publicados en Chile y el extranjero. Licenciada en Arte UC y Doctora (c) en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Desde 2017, es docente del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, y desde 2019 académica invitada del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso e integrante de ICOM Chile. Ha trabajado como investigadora y curadora en diversas instituciones en Chile, España y Cuba.

#### BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *Pobreza y Experiencia* (1933). Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Miguel Enríquez, 2011.

Balmes, José. "Historia de un museo". En *Homenaje y memoria, Centenario de Salvador Allende*. Santiago: SEASEX/Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM/Centro Cultural de España, 2007.

Casals, Marcelo. "Estado, contrarrevolución y autoritarismo en la trayectoria política de la clase media profesional chilena. De la oposición a la Unidad Popular al fin de los Colegios Profesionales (1970-1981)". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

De la Vega, Mercedes coord. *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*. Ciudad de México: Secretaría de relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo histórico Diplomático, 2011.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile, arte actual*, Valparaíso. Valparaíso: Ediciones de la ucv, 1988.

García, Soledad y Daniela Berger. *La Emergencia del pop: irreverencia y calle en Chile*. Santiago: MSSA, 2016.

García, Soledad. "Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

Mellado, Justo Pastor. "Gracia Barrios". En *Gracia Barrios: Ser-Sur*. Santiago: Conarte Editores/Fundación Chile XXI / MINEDUC, 1995.

Navarro, Mariado ed. *Homenaje y memoria, Centenario de Salvador Allende*. Santiago: SEASEX/Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artist?". *Art News* número 69, enero de 1971.

Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones".

En *E-misferica* no. 6.2. Nueva York: NYU, 2009.

Thielemann, Luis. "La rudeza pagana: sobre la radicalización del movimiento obrero en los largos sesenta. Chile, 1957-1970". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

Varios autores. *Programa de la Unidad Popular*. Santiago: Prensa Latinoamericana, 1970.

Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí* (1973). Santiago: Galería de Arte Patricia Ready (original de Devon: Beau Geste Press), 2015.

Winn, Peter. *La revolución chilena*. Santiago: LOM, 2013.

Zerán, Faride (1995). "Gracia Barrios y la constante humana". En *Gracia Barrios: Ser-Sur*. Santiago: Conarte Editores/Fundación Chile XXI / MINEDUC, 1995.

Para cualquier artista en un contexto globalizado, un hecho recurrente es recibir con cierta regularidad—por parte de amistades y otras personas que cohabitan las mismas redes sociales— imágenes que aluden a obras que estamos creando o exhibiendo. Es un gesto curioso y con un cierto grado de ambivalencia; en algunas ocasiones acompañado de notas personales (“esto me recordó a ti”), y la mayoría de las veces con la ambigüedad propia de una imagen enviada sin contexto o vinculada a nuestra presencia en redes sociales a partir de un impersonal “@”. Con este gesto, un símbolo se convierte en puente: se une nuestra identidad virtual—el perfil de Facebook o Instagram—con el perfil desde donde proviene la imagen. Y la ambigüedad del gesto—elocuente en su mudez—, es también plena en sus posibilidades: oscilando su significado desde un cariñoso #meacordédetí, hasta un ofensivo #copióntepillé.

Es significativo como la mudez de un signo, en este caso una imagen devenida en mensaje, opera como un troyano que oculta el sentido explícito del texto: lo que queda es que alguien piensa en ti, pero resulta difícil entender qué fue lo que pensó y cuál era la intención del mensaje. Supongo que esas reflexiones quedan para los grupos privados de Whatsapp y otros contenedores de paranoia cibernética.

A partir de esta reflexión, que de por sí transparenta mi relación con hábitos de comunicación en redes sociales, me gustaría—valga la redundancia—transparentar algunos temas relativos a ser artista y trabajar en un contexto globalizado, probablemente como resultado de una progresiva digitalización y consecuente homogeneización de nuestro entorno social y cultural.<sup>1</sup>

Abordaré esta situación “ambiental”—la de hacer arte en un contexto digitalizado— a partir de dos puntos: primero, preguntándome por la posible relación entre el surgimiento de imaginarios y estéticas visuales globales con determinados eventos técnicos que los posibilitan. Y a partir de este último aspecto, me gustaría abordar la pregunta principal: ¿de qué forma se manifiesta la

idea de autoría y autenticidad en un contexto de creación homogeneizado por la digitalización? Sin querer arruinar el desarrollo de estas conjeturas—ilustradas con ejemplos de artistas contemporáneos y medios masivos de comunicación online—, creo que la respuesta a esta última pregunta es compleja; claramente la autoría existe, pero paradójicamente ésta parece manifestarse desde el ejercicio de una transparencia radical—vinculada a lo performativo—que apunta a consolidar nuevas nociones de autenticidad emancipadas de la idea *Benjaminiana* de “aura”.

### DETERMINISMO TECNOLÓGICO

Las imágenes anteriores (Fig.1, 2 y 3) son solo algunos ejemplos de obras de arte o *motion graphics* que he recibido por redes sociales en el contexto de un imaginario global. En este caso, el fantasma de Instagram. La mayoría de quienes realizan estas animaciones utilizan procedimientos que están relativamente estandarizados en el contexto de la gráfica computacional: la simulación de telas, fluidos y otros fenómenos suelen proceder de *papers científicos* que describen este y otros fenómenos físicos en términos matemáticos, los cuales al cabo de un par de años son implementados en software de animación; tal es el caso de las *Olas Tessendorf*<sup>2</sup> o el *Ruido Perlin*.<sup>3</sup>

El caso particular que estoy ejemplificando, es el de una simulación de tela. En este tipo de procedimiento se selecciona un plano virtual, compuesto por una gran cantidad de vértices y, resumiendo groseramente el proceso: se hace *click* en el botón que dice “convertir este objeto sólido en una tela” y listo. Este proceso tan simple, hace pocos años solía ser extraordinariamente costoso en términos de tiempo y dinero: la mayoría del software utilizado—Cinema4D, Maya, etc.—era de difícil acceso, y los procesadores y tarjetas gráficas necesarios para realizar estas animaciones en minutos, tenían un costo prohibitivo; hoy en día un equipo para videojuegos básico tiene las prestaciones de lo que hace 10 años era un supercomputador, y el acceso a este software

3. Código de Fuente de la descripción de ruido aleatorio desarrollado por Ken Perlin. Véase: <https://www.mrl.nyu.edu/~perlin/doc/oscar.html> - noise

2. Jerry Tessendorf describió—en el paper *Simulating Ocean Water* del año 2001—una serie de procedimientos matemáticos para que artistas y programadores simulasen océanos fotorrealistas. La implementación masiva de estos algoritmos se dio alrededor del año 2012 en programas como Cinema4D y SideFX Houdini.

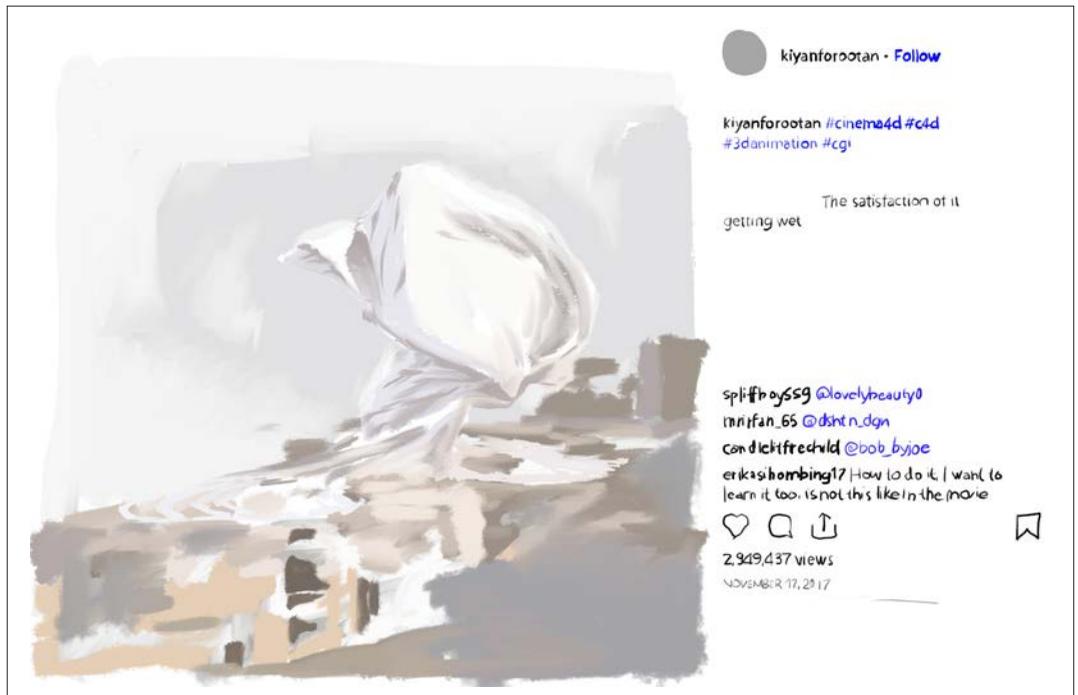
1. Es pertinente hacer esta última precisión, pues, la digitalización de formas sociales y culturales que define el contexto de producción actual, es una característica que diferencia marcadamente lo que es el arte digital de los 80's versus lo que es el arte digital actual.



Fig. 1. Georg Getksts, *Slow Install / Fake Art*, (2018)

Fig. 2. Kiyan Forootan, *Dancing Phantoms*, (Noviembre 2017)

Derecha. Fig. 3. Cristóbal Cea, *Ghosts of Concordia* (Marzo de 2016). Registro de un detalle de la videoinstalación, (Diciembre de 2016)



se ha facilitado enormemente gracias a programas de acceso para estudiantes y usuarios aficionados, entre otros avances.

A estas circunstancias técnicas, se le suman también determinados eventos de la llamada industria creativa: hace algunos años se empezaron a masificar clips de “captura de movimiento”: archivos digitales del movimiento de un actor —generalmente anónimo—, convertidos en datos que luego pueden aplicarse a una marioneta digital. Cinema4D, software de Maxon, fue pionero al incorporar este tipo de archivos en su software de acceso libre para estudiantes. En conjunto con lo anteriormente descrito, esto provocó que el año 2015 se desatase una verdadera explosión en clips de corta duración y alto coeficiente hipnótico, que se adaptan perfectamente al formato de economía atencional demandado por redes sociales como Instagram.

La mayoría de los clips de este tipo que se encuentran en Internet, ya sean cuerpos que caen y rebotan, formas humanoides surrealistas, caras que se derriten y —por supuesto— fantasmas que bailan, son en gran medida el resultado de los procesos anteriormente descritos. Al aplicar

funciones de simulación a estos archivos de captura de movimiento, si se dan el tiempo, verán que muchas de estas animaciones —a pesar de verse diferentes—, representan el mismo movimiento, porque su origen es un mismo archivo de captura de movimiento.

En este contexto, creo que vale la pena hacer una pregunta sobre determinismo técnico: no es mi ánimo descalificar el oficio de quienes se dedican al *Motion Graphics*, ni caer en el cinismo de plantear que las imágenes producidas en este contexto no son más que el resultado de las circunstancias en que se produjeron. Sin embargo, me parece importante revelar el papel que las circunstancias técnicas, anteriormente descritas, juegan en la aparición de ciertos imaginarios visuales, y que rara vez son validados en el llamado “mundo del arte”.

Este es el caso del *mapping*, cuya popularidad está correlacionada con la masificación de proyectores de bajo costo y computadoras portátiles, y que por lo general se ha limitado a cubrir fachadas de museos en instancias como fiestas y festivales que se desarrollan fuera de éstos, siendo muy excepcional que estas manifestaciones



puedan entrar al ámbito museal: el artista Pablo Valbuena (Madrid, 1978), sería una de las poquísimas excepciones. En este sentido, me pregunto por qué algunas manifestaciones visuales derivadas de estas circunstancias—como Valbuena—, son aceptadas por instancias artísticas validadoras—galerías, museos, residencias, revistas de investigación, etc—, mientras la inmensa mayoría no corre la misma suerte. Me lo pregunto bastante seguido. Especialmente tomando en cuenta que una parte importante de mi propio cuerpo de obra son “fantasmitas de Instagram”, y he tenido la oportunidad de mostrar este trabajo en espacios que tienen cierta aptitud validadora en el contexto artístico.

Creo que en mi caso tuve la suerte de adelantarme algunos meses a la “mimetización” de este problema, y que—por otra parte— el procedimiento de captura de movimiento que empleo tiene ciertas particularidades respecto a los contenidos que me interesa trabajar, cuyo hincapié está en la mediación de cuerpos ausentes. De todas formas es una pregunta que—confieso— me produce incomodidad.

Me formé como pintor, en un medio de procesos y temporalidades específicas y muchas veces de largo aliento. En contraste con esto, hoy en día me dedico principalmente a trabajar con temáticas relativas a la cultura, la digitalidad y las herramientas específicas asociadas a estos temas. A diferencia de la pintura, en el ámbito de lo digital el avance vertiginoso de la técnica, en conjunto con la homogeneidad del medio—en donde resulta difícil diferenciar una animación hecha en Taiwan de otra hecha en Canadá—, hace que el resultado de cualquier procedimiento pueda reproducirse con exactitud sin siquiera verlo en vivo, transformándose en efecto con asombrosa velocidad.

Para mí, como artista, me parece compleja esta relación entre velocidad, técnica y reproductibilidad en un contexto de creación tan apresurado como el de la cultura digital. Creo que en este sentido resulta urgente preguntarse por las estrategias necesarias para que los procesos de creación empleados se cristalicen en obras, y no en meros efectos desprovistos de una perspectiva crítica respecto al medio en el cual se desenvuelven.

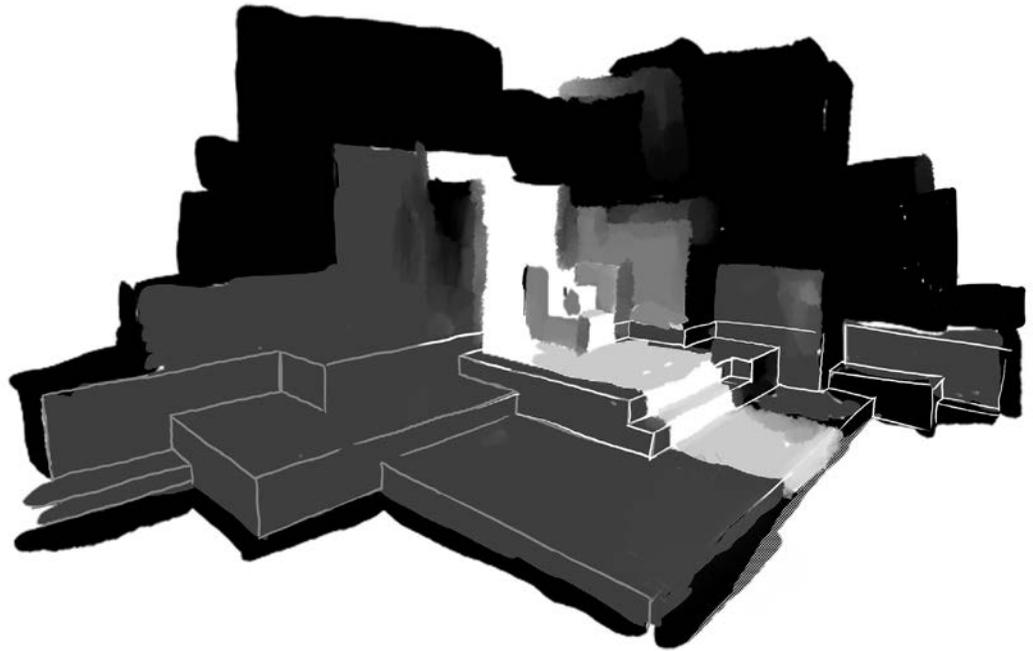


Fig.4. Pablo Valbuena, *Augmented* (2007-2011)

Derecha. Fig. 5. Cartucho de Nintendo modificado por Cory Arcangel para Super Mario Clouds (2002)

## AUTORÍA

Cory Arcangel (New York, 1978), pionero del arte post-internet, es un ejemplo bastante claro de esta necesidad de conciliar la facilidad del efecto digital como medio masivo de producción de imágenes, con el planteamiento de obras de gran espesor crítico: su serie “Photoshop Gradients” (2009), consiste en grandes impresiones donde se despliegan coloridas gradientes en una variedad de formatos y colores. Las gradientes, todas sospechosamente familiares, son ajustes pre-establecidos del *software Adobe Photoshop*. Y el título de cada obra es una descripción exacta de los procedimientos necesarios para dar con una copia indistinguible de las gradientes colgadas en los muros del New Museum, o el Whitney Museum of American Art.

Supongo que una de las razones por las que esta obra de Arcangel se instala con tanta facilidad en el mundo del arte, particularmente en la escena norteamericana, es la relación que establece simultáneamente entre arte pop, minimalismo y fluxus: las gradientes de Arcangel son un ejercicio de transparencia radical, un conjunto de instrucciones para un software de uso masivo

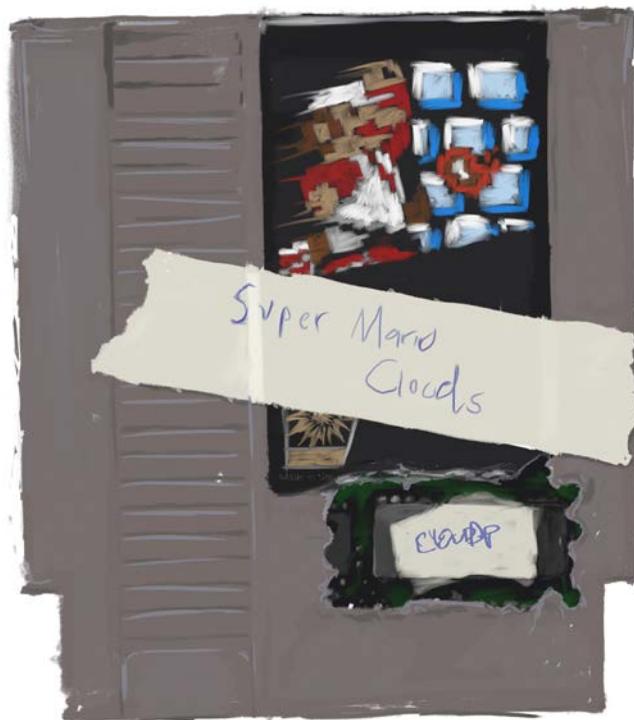
como Photoshop, que resulta en una versión digital de los murales de Sol LeWitt o las instrucciones de Yoko Ono.

Y es esta transparencia radical la que se ha transformado en un aspecto fundamental de la autoría artística dentro del formato digital: donde cualquier forma *novedosa* parece condenada a transformarse en *App*, efectos de SnapChat o meme. Arcangel revierte este problema al trabajar con un *software* de uso masivo, utilizando procedimientos que tienen poco y nada de novedosos, y aludiendo a corrientes artísticas de los 60s y principios de los 70s.

La estética de lo abierto está presente en obras emblemáticas de su autoría como “Super Mario Clouds” (2002): un cartucho del videojuego Super Mario Bros<sup>4</sup> modificado para eliminar todo excepto el cielo y las nubes; la alteración física del cartucho expuesta, con cinta de enmascarar y la inclusión de un texto cursivo, declarando que aquí no hay nada que ocultar.

Sin embargo, la obra es cerrada; transparente en las formas de su modificación, pero profundamente opaca en su funcionamiento tanto a nivel de *hardware*, como a nivel institucional: el

4. Nintendo, 1985.



cartucho está abierto, expuesto, transparente, pero no se puede tocar y hasta el día de hoy existen dudas relativas a la veracidad de la modificación realizada por Arcangel.<sup>5</sup>

La transparencia radical —lejos de sus aspiraciones de *copy-left* y código abierto— se instala entonces como una forma de instaurar autoría en un contexto donde la posibilidad de generar autenticidad y originalidad son, por decirlo menos, asuntos discutibles. Paradojalmente, es la imposibilidad de distinguir una imagen digital de otra, la que parece promover este énfasis en declarar explícitamente el *origen* de la forma visual, y con ello, configurar una noción de autoría que no se encuentra atada a un objeto particular. Algo a lo que David Joselit se refiere cuando argumenta que el modelo de *aura* Benjaminiano, resultado de la especificidad espacio-temporal de un objeto, se disuelve con la reproductibilidad técnica, volviéndose “nomádico” (Joselit, 2013, pág. 14).

Luego, Joselit sostiene que en un contexto como el actual, donde la reproductibilidad digital no requiere originales para reproducirse, lo que

dota de *valor* a un objeto u obra es su ubicuidad y no su pertenencia a un lugar particular:

*Es la saturación a partir de la circulación masiva el estatuto de estar en todas partes en vez de pertenecer a un lugar particular— lo que hoy produce valor para y a través de las imágenes. En vez de una irradiante nube de autenticidad y autoridad sostenida por la especificidad, tenemos el valor de la saturación, de estar en todas partes a la vez. En lugar de aura, tenemos un zumbido (Ídem).*

Desde esta noción —el *zumbido*—, Joselit elabora algunos conceptos interesantes sobre la arquitectura de la autoría en este nuevo contexto de ubicuidad. La mayoría de estos, vinculables a nociones de actor-red —como los propuestos por Bruno Latour—, en donde lo que configura el *zumbido* no es la agencia de un objeto específico —como sucede con el *aura*—, sino la coordinación de múltiples agentes coordinados (Ibid, pág. 16).

Tengo la impresión de que muchos artistas contemporáneos que trabajan con temáticas y medios referidos a lo digital tienen plena

5. Patrick LeMieux en un video-ensayo publicado el año 2017, sostiene que *Super Mario Clouds* está basado en una versión pre-modificada del cartucho de Nintendo y no, como sostiene Arcangel, en el cartucho original. Véase Patrick LeMieux, *Everything but the Clouds* (2017) en el siguiente link: <https://vimeo.com/241966869>



Fig. 6. Ed Adkins

Derecha. Fig. 7. Ejemplificación de la expresión facial traducida por un Animoji

conciencia de este problema de circulación y autoría.

Tomemos el caso de Ed Adkins: artista inglés de 36 años que goza de un amplio reconocimiento e importantes exhibiciones a nivel mundial —ICA Boston, Moma PS1 y Serpentine Gallery entre otras—, y quien representa también un caso paradigmático en esto que podríamos denominar *la administración del zumbido*.

Adkins comenzó a trabajar con captura de movimiento alrededor del año 2014. Sus obras, consistentes en animaciones donde actuaba a través de avatares virtuales que remiten a *hooligans* y otros estereotipos, utilizaban el software de captura de movimiento *Faceshift* y modelos adquiridos en Internet como herramienta de trabajo.

Debe haber sido decepcionante para Adkins, cuando un año después de comenzar a obtener notoriedad, Apple adquirió *Faceshift*,<sup>6</sup> descontinuo rápidamente su venta, e integró al equipo de esta naciente empresa en el desarrollo de avanzadas tecnologías para su ecosistema informático: *Animojis*.

El año 2017 Apple introduce los “Animojis” como una función exclusiva de sus teléfonos de

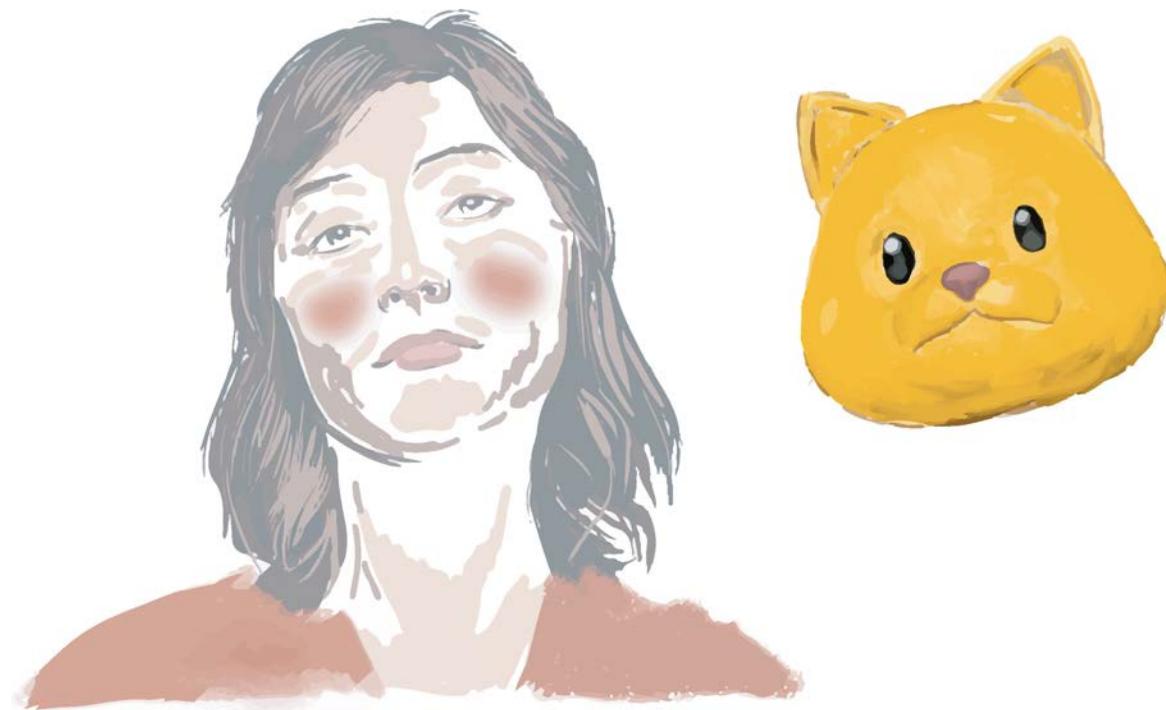
alta gama —iPhone x. Los Animojis utilizan un sensor de profundidad para detectar expresiones faciales, y así traducir expresiones y movimientos faciales a Animojis (Fig. 7). Así, la misma tecnología que Adkins utilizó para desarrollar una propuesta artística innovadora el año 2014, es hoy una *app* para teléfonos Apple —de gama alta por supuesto— a través de la cual se pueden enviar divertidos mensajes animados, en donde los usuarios actúan a través de chimpancés, fantasmas, chanchos, ositos panda y por supuesto “caquitas” —fecas—, que replican sus expresiones faciales en tiempo real.

En este contexto de rápida masificación de la técnica, obras como las de Adkins corren cierto riesgo de convertirse en anécdotas dentro del zumbido de la captura facial y los avatares 3D. Lo que hace Adkins, enfrentado a esta situación, es producir la exhibición *Performance Capture*<sup>7</sup> para el Festival de Manchester en 2015 y para *The Kitchen* el año 2016.

En este proyecto, es el proceso mismo de captura de movimiento —con todo el software y equipo técnico visible al público— el que se transforma en obra artística. Con este gesto

6. Para un desarrollo más detenido sobre la noticia, véase el siguiente link: <https://techcrunch.com/2015/11/24/apple-faceshift/>

7. Información sobre la exhibición *Performance Capture* en el siguiente link: <http://thekitchen.org/event/ed-adkins-performance-capture>



Duchampiano, en donde el equipo de animación digital se vuelve simultáneamente escultura e instrumento performativo, Adkins busca distinguirse del enjambre de artistas que trabajan utilizando captura de movimiento, al convertirse en autor de un evento de transparentación técnica.

Este procedimiento de liberación/transparentación devenido en autoría, sin embargo, no es único de Adkins: Oliver Laric (Austria, 1981) hizo algo similar con el proyecto *Lincoln3Dscans* (2014).<sup>8</sup> El proyecto, comisionado por el Lincolnshire Archeology Museum, consistía en escanear y liberar el total de la colección de artefactos originales de este museo arqueológico ubicado en Inglaterra.

En esta serie de obras, Laric utilizó un Escaner 3D de altísima resolución para capturar la colección de esculturas del Museo, traspasando estos volúmenes a modelos virtuales de un asombroso nivel de detalle. Luego de hacer esto, Laric subió estos modelos a la plataforma *Sketchfab* para su uso libre, y ha procedido—hasta el día de hoy— a subir en su cuenta de Instagram los encuentros que tiene con los modelos que él mismo liberó en distintos ámbitos: animaciones,

impresiones 3D, e incluso series de televisión y videos de hip hop.

Con esto Laric confirma la extinción del original como garantía de autenticidad, mientras reafirma—simultáneamente—, que la libertad de estas imágenes procede de un ejercicio artístico con marca registrada.

Lo que hay aquí es también un problema ontológico: los medios digitales no permiten originalidad, su inmaterialidad lo niega. Y en ese contexto, la figura de la autoría se relaciona más a la liberación o descubrimiento. Al menos, esta parece ser una modalidad recurrente en el ámbito de las artes visuales que ha sido validada en circuitos institucionales de exhibición.

Sin embargo, este problema sobre transparencia, originalidad y autenticidad, se manifiesta no solo en el ámbito de lo validado dentro del llamado “mundo del arte”. Paralelamente, es un tema que se ha desarrollado con otras estrategias en medios visuales *vernaculares*, y en circuitos alternativos de la visualidad que guardan mayor vinculación a los medios masivos y sociales de comunicación: canales de Youtube y exhibiciones artísticas que, si bien gozan de

8. Para conocer la colección virtual *Lincoln 3D Scans*, véase el siguiente link: <https://www.lincoln3dscans.co.uk/>

Fig.8. Craig Federighi, vicepresidente de desarrollo de software en Apple, demuestra el uso de Animojis en la Apple World Wide Development Conference 2017.



Derecha. Fig. 9. John Gibson, *El Cazador y su Perro*, Siglo 19, Galería Usher. Modelo 3D escaneado por Oliver Laric en 2015.

amplia popularidad, no suelen ser validadas por los circuitos tradicionales del arte contemporáneo. Guillermo Lorca es un buen ejemplo de este último fenómeno: un artista que en la métrica de Instagram es 43 veces más influyente que la ampliamente reconocida artista alemana Hito Steyerl<sup>9</sup> y cuyas muestras como *Animales Nocturnos* (GAM, 2018), gozan de una innegable popularidad.

### AUTENTICIDAD

Dentro de este ámbito existen bastantes ejemplos de artistas que realizan elaborados *timelapses* pintando o dibujando; verificando —en una suerte de *crossfit* pictórico—, que las pinturas y esculturas que realizan son realmente producidas por sus manos. Aquí hay, también, un ejercicio de transparencia radical con tintes performáticos, pero con otras pretensiones: evidenciar que el talento existe, y que este es fruto del esfuerzo y el tiempo sacrificado en la producción de una obra que es, por lo general, de un tipo que el *establishment* del arte no considera. Esto último es sumamente interesante al contrastar el mensaje

ideológico-estético que, por lo general, acarrea este tipo de obras: las que tienden a enfatizar una revalorización del oficio y lo manual, a través de medios digitales que poco tienen que ver con manualidad.

Más interesante aún, es que esta otra variante de la transparencia radical como garante de autoridad, tiene manifestaciones en una serie de otros ámbitos desvinculados del arte contemporáneo, como los tutoriales y *Speedruns*: videos que prueban como un jugador es capaz de terminar un videojuego en tiempo récord a partir de un registro completo de la hazaña<sup>10</sup>. También están los ampliamente replicados videos de *unboxings*, donde se evidencia el proceso completo de desempaque de un producto; e incluso los sumamente populares clips de pruebas algo fetichistas, como las que se dan con regularidad en el canal *Hydraulic Press*<sup>11</sup>, donde 2 millones de suscriptores siguen las peripecias de una prensa hidráulica aplastando desde resmas de papel hasta diamantes: por supuesto en alta definición y cámara ultra lenta.

Aquí me gustaría reparar en el subgénero de los video-tutoriales. Algo que yo mismo, en mi rol

9. A la fecha de escritura de este texto Lorca tenía 65.489 seguidores y Hito Steyerl 1.523. Por cierto tiene más seguidores en redes sociales que la suma de todos los artistas contemporáneos de Chile unidos a excepción de Sebastián Errázuriz, quién contaba con 250.000 seguidores en Septiembre del 2018.

10. A la fecha (Enero 2019), el jugador Kuria tiene el récord de *speedruns* en *Super Mario 3* con 1 hora y 10 minutos para completar la totalidad del famoso juego de Nintendo. Revisar: <https://www.speedrun.com/smb3>

11. Link al canal *Hydraulic Press*: [https://www.youtube.com/channel/UCcMDMoNu66\\_1Hwis-MeiQgw](https://www.youtube.com/channel/UCcMDMoNu66_1Hwis-MeiQgw)



como profesor de cursos relacionados a medios digitales, muchas veces tengo la necesidad de realizar; me parece interesante como la gran mayoría de estos videos no son eficientes a la hora de cumplir una función instructiva o educacional, siendo incontables las horas que alumnos gastan en tutoriales eternos que rara vez dan respuesta a sus inquietudes. Y si bien estos videos buscan compartir los procesos necesarios para obtener un resultado dado, desde la animación de una explosión hasta el esculpido digital de algún personaje popular, lo hacen a partir de una modalidad que considero guarda mayor similitud con el deporte que con la pedagogía; guardan, en este sentido, algo de relación con la noción de *performance*, pues por lo general son pruebas de resistencia, velocidad, o testimonio de haber realizado una acción, descuidando la función lectiva a la que alude el término *tutorial*.

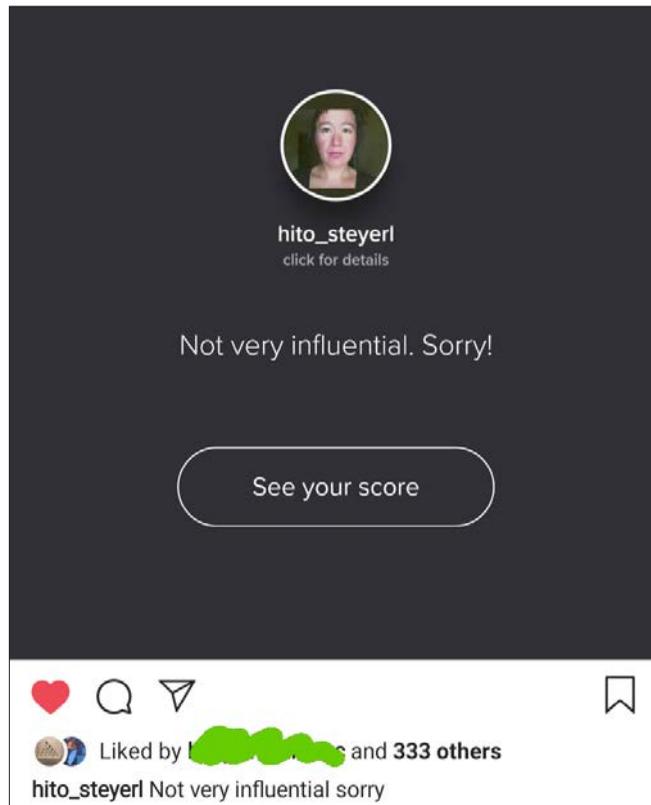
Desde luego, no creo que esta disociación sea producto de una voluntad por engañar a la audiencia: es más bien el resultado de una confusión entre demostración y pedagogía. Me parece que en este sentido, desde las artes, es

interesante trabajar éste y otros subgéneros de la cultura digital como componentes de la práctica artística.

#### NOTA DE CIERRE

Lo que he buscado compartir en este texto es dar a conocer algunas ideas, en desarrollo, sobre la noción de transparencia en el contexto de la creación asociada a medios digitales. Esto, evitando caer en discursos ya bastante difundidos, como los que trabajan la idea de libertad desde la utopía de un software abierto, y en consecuencia transparente. Estos discursos, si bien son necesarios, tienden a pasar por alto el hecho de que el software como artefacto cultural es necesariamente ambivalente: el código puede estar disponible, abierto, transparente, libre de descargar y modificar, pero sigue siendo código y en este sentido, sigue siendo opaco. El *software*, como declara Alexander Galloway en su libro *The Interface Effect*, “requiere simultáneamente reflexión y ofuscación” (Galloway, 2012, pág. 64).

Fig.10. Captura de pantalla de la cuenta de Instagram de Hito Steyerl: la artista más influyente del arte contemporáneo según la lista Power100 de la revista *ArtReview* (2017). Tiene 1523 *followers* (Septiembre 2018)



Derecha. Fig. 11. Captura de pantalla de la cuenta Instagram de Alonsa Cuevera, artista y ex-alumna de la escuela de Arteuc, que ha desarrollado una carrera artística muy relevante fuera de los circuitos tradicionales de Arte Contemporáneo. La imagen muestra un video donde se captura a sí misma en el proceso de ejecución de una pintura

Los casos que comparto en estas líneas — que pasan de lo personal a lo técnico, luego a lo artístico y finalmente a la comunicación en redes sociales—, son breves ejemplos de las transparencias y opacidades que percibo en la irrupción de los medios digitales dentro del arte actual: en un momento donde los *nuevos medios* devienen en *medios masivos*, perdiendo su especificidad disciplinar y convirtiéndose en el medio a partir del cual se difunden, comparten y afectan distintos ámbitos del conocimiento, la cultura y por supuesto las artes.

Me parece que entender cómo opera la noción de transparencia en este contexto digital y globalizado es fundamental para abrir otras posibilidades de hacer arte en el momento histórico en que vivimos: donde pareciera que nociones como autenticidad y autoría están determinadas ya no por su grado de transparencia, sino por las formas en que esta transparencia es administrada y modulada.

Como artista, esto último me produce cierta incomodidad: me resulta difícil contemplar el grado de extensión de este régimen de transparencia ambigua, ligada al concepto de post-verdad, noticias falsas y otras ideas que describen la particularización de la experiencia colectiva y, en muchos casos, la instrumentalización de la transparencia y sinceridad convertida en herramienta estilística, algo que estimo moralmente cuestionable y ciertamente perturbador.

Espero que abrir estos temas, lejos de inducir perspectivas cínicas o pesimistas sobre el estado del arte, estimule la búsqueda de procedimientos, ejercicios, propuestas y obras honestas pero no ingenuas: elaboradas desde nuestra localidad, y el conocimiento cierto de que hoy en día lograr esto no es fácil, porque el mismo concepto de transparencia se ha transformado en algo disputable, particularmente en el contexto de los medios digitales ●



alonsaguevara • Follow  
Brooklyn, New York

alonsaguevara Time to prime th  
Here I'm using white acrylic gess  
small amount of red, brown and  
acrylic painting to make a light  
add colors of  
wedge tool to make a

second layer after the  
ready to be

👉👉👉👉  
get this round stretchers, check  
@cronescustom  
info@cronewoodworking.com

#instavideo #artvideo #video of  
#paintingvideo #timelapsevideo  
#handmade #makingcanvas  
#oilpainting #art\_f\_u #art\_daily  
#art\_sharing #arts\_realistique

♡ 🔍 ↗

44,158 views

JUNE 8

Add a comment...

**CRISTÓBAL CEA**

(Santiago, Chile, 1981) trabaja con desplazamientos de medios digitales en animación, video encontrado y escultura, donde busca problematizar las dinámicas de percepción de un mundo hiper-mediatizado. Cristóbal es profesor de Artes Mediales en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, y de Fabricación Digital en la Universidad Diego Portales. Asimismo, ha sido profesor en el Programa IDM de NYU, FAV de RISD,

Digital Media de RISD, Diseño de Juegos Digitales en Campus Creativo y por un semestre en Merrimack College. Su trabajo ha sido exhibido en algunas exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero, dentro de las cuales le gustan mucho las muestras realizadas en MAVI, Microscope Gallery, BRIC Arts Media, Ars Electrónica, Galería NAC, Kohler Arts Center, Galería Nemesio Antunez y Museo Nacional de Bellas Artes (Chile).

**BIBLIOGRAFÍA**

Galloway, Alexander. *The Interface Effect*. Malden: Polity press, 2012.  
Joselit, David, *After Art* (POINT: Essays on Architecture). Princeton: Princeton University Press, 2013.



**GABRIELA HASPER**



# CONVERSIÓN

CAROLINA SAQUEL, UNTITLED LANDSCAPE  
#6 (SERIE), FOTOGRAFÍA B/N 35 MM,  
DIMENSIONES VARIABLES, (2013-2018)

D I S T A N C I A



CAROLINA SAQUEL, DISTANCIA, LADISTANCIA.TV, IMAGINADA  
Y VISUALIZADA POR CAROLINA SAQUEL Y CAMILA MARAMBIO.  
SERIE WEB, COLOR, SONIDO STEREO, 7 EPISODIOS DE  
DURACIONES VARIABLES, (2014-2018)

# PAISAJES DE POLVO:

## CONVERSACIÓN ENTRE CAROLINA SAQUEL Y CARLA MACCHIAVELLO

---

**CAROLINA SAQUEL** (CONCEPCIÓN, CHILE; 1970) ES LICENCIADA EN ARTE Y ABOGADO QUE VIVE Y TRABAJA EN PARÍS, FRANCIA. EN EL AÑO 2003 FUE SELECCIONADA EN LE FRESNOY, FRANCIA, PROGRAMA DE RESIDENCIA QUE APUESTA AL CRUCE ENTRE ARTE CONTEMPORÁNEO Y CINE. SAQUEL UTILIZA LA IMAGEN EN MOVIMIENTO PARA ALTERAR LA PERCEPCIÓN DE LA TEMPORALIDAD DE ASUNTOS APARENTEMENTE BANALES Y SIN IMPORTANCIA. GESTOS CORPORALES, LA HISTORIA DE LA PINTURA Y SUS GÉNEROS, LA OBSERVACIÓN DE LA NATURALEZA DESPOJADA DE PRESENCIA HUMANA, REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES, SON ALGUNOS DE LOS PUNTOS DE PARTIDA DE SU OBRA VIDEO. SU TRABAJO ES PARTE DE COLECCIONES TANTO PRIVADAS COMO PÚBLICAS, Y HA SIDO PRESENTADO EN EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS, EN FESTIVALES DE CINE Y VIDEOARTE ENTRE LOS CUALES DESTACAN: ESPAI 13, FUNDACIÓ JOAN MIRÓ, BARCELONA; KADIST ART FOUNDATION, PARIS; HARBOURFRONT CENTRE, TORONTO, CANADÁ; MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG; GRAND PALAIS, PARIS; ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON, PARIS; BLOOMBERG SPACE, LONDRES; WÜRTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART.

---

**CARLA MACCHIAVELLO** (SANTIAGO, CHILE; 1978) ES HISTORIADORA DEL ARTE. ENTRÓ A ESTUDIAR ARTE EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. ALLÍ DESCUBRIÓ QUE SU FUERTE NO ESTÁ EN SER ARTISTA Y SE CAMBIA A ESTÉTICA. POSTERIORMENTE –DEBIDO A SU INTERÉS EN LA ESCRITURA– SE ESPECIALIZA EN TEORÍA LITERARIA. MÁS TARDE RECIBE LA BECA FULBRIGHT PARA HACER SU MAGÍSTER EN HISTORIA DEL ARTE Y CRÍTICA EN STONY BROOK UNIVERSITY EN NUEVA YORK, CONCLUYENDO CON UNA TESIS SOBRE LOS VIDEOS MONOCANALES DE JUAN DOWNEY. PARA ESE ENTONCES, YA SE HABÍA CONTACTADO CON MARILYS DOWNEY Y ESCRITO PARA DISTINTAS EXPOSICIONES EN TORNO AL TRABAJO DE DOWNEY. EN EL AÑO 2010 OBTUVO SU DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE EN LA STONY BROOK UNIVERSITY; EN ESTA ETAPA, ENFOCÓ SU TESIS AL ESTUDIO DEL ARTE CHILENO ENTRE LOS AÑOS 1975-1985. EN EL MISMO AÑO SE VINCULA CON LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, BOGOTÁ, DONDE SE DESEMPEÑÓ COMO PROFESORA. SUS ÁREAS DE INVESTIGACIÓN SE CENTRAN EN: ARTE CONTEMPORÁNEO, ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO, VIDEO, MEDIOS ELECTRÓNICOS, PERFORMANCE, ARTE CONCEPTUAL Y RELACIONES ENTRE ARTE, POLÍTICA Y SOCIEDAD.

**CARLA MACCHIAVELLO (CM):** DEBIDO A QUE ESTA ENTREVISTA LA ESTAMOS HACIENDO JUSTO CUANDO PREPARAS UNA EXPOSICIÓN EN LA GALERÍA GABRIELA MISTRAL, QUISIERA EMPEZAR POR LO MÁS RECIENTE: LAS FOTOGRAFÍAS Y LOS VIDEOS QUE FILMASTE EN SEDILO, CERDEÑA.

*UNTITLED LANDSCAPE* (2014-2016), SON TANTO FOTOGRAFÍAS COMO UN VIDEO, HAY UNA EXPLORACIÓN EN TORNO AL POLVO COMO UNA MATERIA EN SUSPENSIÓN, UNA IMAGEN SUSPENDIDA, DE SUSPENSO CASI; ME RECUERDA UN ACTO DE MAGIA, LA DESAPARICIÓN DEL MAGO. EXPLORAS AQUÍ ALGO MUY COTIDIANO, QUE MUCHOS HEMOS EXPERIMENTADO ANDANDO POR CAMINOS DE TIERRA, EL PAISAJE QUE DESAPARECE TRAS UNA NUBE DENSA DE POLVO PRODUCIDA POR UN AUTOMÓVIL. ES TREMENDAMENTE PICTÓRICO ESE ACERCAMIENTO AL POLVO, ¿CÓMO AFECTA LA PINTURA A LA PRODUCCIÓN DE ESTAS IMÁGENES?

**CAROLINA SAQUEL (CS):** LA PINTURA, COMO REFERENCIA Y COMO MATERIALIDAD –PIENSO– ESTÁN BASTANTE ARRAIGADAS EN MI PRÁCTICA Y FABRICACIÓN DE OBRA, PERO NO PARA RE-ESCENIFICAR UNA CIERTA CONDICIÓN PICTÓRICA A NIVEL DE IMAGEN, NI PARA REPETIR UNA ESCENA. CUANDO HAGO ESTO DEL POLVO, NO PIENSO YA EN EL TÉRMINO «PINTURA» SINO QUE EN LA CUALIDAD DE «ATMÓSFERA», QUE QUIZÁS SERÍA OTRA MANERA DE PENSAR EN PINTURA. ATMÓSFERA, Y TAMBIÉN IMPOSIBILIDAD DE VER UN PAISAJE.

**CM:** ¿QUÉ TE INTERESA DEL PAISAJE Y DE ESE OCULTAMIENTO? RECUERDO EN PARÍS, 2015, EN LA FUNDACIÓN KADIST, HICISTE UNA PRESENTACIÓN SOBRE PAISAJE Y CRIMEN, TOMANDO LA PELÍCULA *EL CHACAL DE NAHUELTO* COMO PUNTO DE PARTIDA PARA REFERIRTE A LO QUE EL PAISAJE OCULTA Y EVIDENCIA, MOLDEA INCLUSIVE, COMO EL CRIMEN. TU PASO POR LA ESCUELA DE DERECHO PARECE SER CENTRAL EN TODA TU OBRA DE CIERTA MANERA.

**CS:** ES COMO SI EL PAISAJE FUERA UN ESPACIO/TIEMPO: UNA DIMENSIÓN COMPLEJA DE SUPERPOSICIONES DE PLANOS, DE TRAMAS, DE ESPECIES, DE HUMEDADES, DE TIEMPOS QUE HACEN QUE A VECES SEAN ESPACIOS IMPENETRABLES, INMANEJABLES E INCIERTOS, SOLO EN PARTE CONTROLABLES. EN ESA DIMENSIÓN COMPLEJA QUE HOY COMPRENDO –MÁS QUE A LA DEFINICIÓN DEL

PAISAJE COMO GÉNERO (PICTÓRICO O CINEMATOGRAFICO)– MUCHAS COSAS PUEDEN SUCEDER. COSAS QUE NO VEREMOS NUNCA, QUE QUEDARÁN ENTERRADAS POR SIEMPRE, QUE SERÁN DESCUBIERTAS QUIZÁS ALGÚN DÍA, Y PIENSO DIRECTAMENTE EN CUERPOS, PEDAZOS DE CUERPOS... LUGARES DE CRIMEN. SIN EMBARGO, NUNCA HE TRABAJADO TAN DIRECTAMENTE ASOCIANDO CUERPO, MUERTE Y PAISAJE DE UNA MANERA TAN FRONTAL, SINO QUE HE RECURRIDO A LA ELIPSIS O A LA OBLICUIDAD COMO RECURSO. ¡CAPAZ QUE ESTE TRABAJO EN CURSO SEA UNA ETAPA INTERMEDIA PARA DIRIGIRME INCONSCIENTEMENTE A SER DETECTIVE!

- CM:** ESA DIMENSIÓN COMPLEJA DE LA QUE HABLAS, CON SUS DIMENSIONES HISTÓRICAS, CON SUS CAPAS DE CUERPOS SEPULTADOS, OCULTOS, APUNTA A UNA NOCIÓN DEL PAISAJE MUCHO MÁS COMPLEJA QUE ALGO PENSADO COMO “NATURAL” O INCLUSO “DISCURSIVO”.
- CS:** INTUYO QUE LA DIMENSIÓN COMPLEJA A LA QUE ME REFIERO ALUDE A ALGO ASÍ COMO A SU POTENCIA NARRATIVA. MI PRESENTACIÓN Y PROPUESTA SOBRE *EL CHACAL DE NAHUELTORO*, DE MIGUEL LITTIN EN LA FUNDACIÓN KADIST, FUE UN PRIMER ACERCAMIENTO A ESA RELACIÓN ENTRE PAISAJE Y CRIMEN; Y EN EL PENSAR QUE UN PAISAJE DETERMINADO Y LA MANERA COMO ÉSTE SE RECORRE, COMO ÉSTE SE HABITA, PUEDE GATILLAR O PREDISPONER PSICOLÓGICAMENTE A LA COMISIÓN DE DELITOS. ES UN FILM COMPLEJO QUE –LO DIGO BIEN RESUMIDAMENTE– TRAZA UN RETRATO DE CHILE, SU GEOGRAFÍA, LA RELACIÓN A LA TIERRA, LA CLASE SOCIAL Y LA JUSTICIA, POR SOLAMENTE DECIR UN POCO DE LO FASCINANTE QUE ES. PERO, ADEMÁS, LA FORMA DE LA PELÍCULA, SU CONSTRUCCIÓN NARRATIVA, ES EXTREMADAMENTE FUERTE Y NUEVA PARA LA ÉPOCA.

ENTONCES, CLARO, ESA NOCIÓN DE DELITO, DE PENA, DE SANCIONES, CIERTAMENTE VIENEN DE MIS ESTUDIOS EN DERECHO Y ME HAN ALIMENTADO. PERO NO SOLAMENTE AQUELLO. DESDE CHICA ME INTERESÉ EN LA CRÓNICA ROJA Y NO ES BROMA QUE CUANDO TENÍA COMO OCHO AÑOS BUSCABA EN LA PRENSA DELITOS, QUE RECUERDO ESTABAN EN LA PARTE DE ATRÁS DE UNO DE LOS DIARIOS QUE COMPRABAN EN CASA. AHÍ POR PRIMERA VEZ LEÍ LAS PALABRAS “MONRERO”, “COGOTERO”. LA LABOR DE DETECTIVE Y DE ABOGADO PENALISTA ME QUEDAN PARA MI PRÓXIMA VIDA.

**CM:** EN TORNO A LA PINTURA Y LA TRANSPARENCIA, TAMBIÉN HA APARECIDO MÁS INDIRECTAMENTE EN EL VIDEO *PENTIMENTI* (2004). AHÍ EL REFERENTE SON LOS CABALLOS PINTADOS, EL RETRATO ECUESTRE, LAS TÉCNICAS DE PINTURA Y SU RELACIÓN CON LA IMAGEN. SIN EMBARGO, HAY UN SUBTEMA, QUE SUBYACE, EN TORNO A LA DOMESTICACIÓN, EL CONTROL, LA TÉCNICA, LA REPETICIÓN...

**CS:** ESOS SUBTEMAS QUE SUBYACEN CREO QUE SON LOS QUE CONTINUÓ MÁS ALLÁ DEL RESORTE ESPECÍFICO DE CADA TRABAJO EN PARTICULAR. COMO DICES, «DOMESTICACIÓN, EL CONTROL, LA TÉCNICA, LA REPETICIÓN» CREO QUE TIENEN BASTANTE QUE VER CON LA LEY.

*PENTIMENTI*, ES UN FILM DE 16 MM REALIZADO EN EL AÑO 2004. DURANTE TODO EL FILM, UN CABALLO ADIESTRADO MONTADO POR SU ANÓNIMO JINETE RECORRE INSISTENTEMENTE EL ESPACIO DE LA IMAGEN. DISTANTE, EN EL FONDO, DESAPARECE UNA Y OTRA VEZ POR LOS BORDES DEL CUADRO PARA APARECER DE NUEVO ESTA VEZ MUY CERCANO. *PENTIMENTI* ES UNA PALABRA QUE VIENE DE LA PINTURA Y QUE DE ALGUNA MANERA TIENE EL SENTIDO DE *REPENTIR* (EN FRANCÉS). ALUDE AL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN, PROCESO EN EL CUAL QUEDAN LOS TRAZOS Y HUELLAS DE LOS ESTADIOS ANTERIORES. NO SE BORRAN, SINO QUE QUEDAN AHÍ, EXPUESTOS EN EL MISMO PROCESO Y VAN A FORMAR PARTE DE LA IMAGEN FINAL. EL FACTOR TEMPORAL, EL TIEMPO, ES ENTONCES CENTRAL EN ESTE PROCESO.

FUNDAMENTAL PARA MÍ FUE VER LA PINTURA “RETRATO ECUESTRE DE FELIPE IV”, DE DIEGO VELÁZQUEZ, EN EL MUSEO DEL PRADO, QUIEN DEJA A LA VISTA EN EL *TABLEAUX* LAS CORRECCIONES DE LA ANATOMÍA DEL CABALLO. VELÁZQUEZ MUEVE DE SU POSICIÓN ORIGINAL LAS PATAS TRASERAS DEL CABALLO Y ESE CAMBIO, ESE TRAZO, DA UNA SENSACIÓN DE MOVIMIENTO EL CUAL ES PROVOCADO POR LA SUPERPOSICIÓN DE LÍNEAS, DE PINTURA, DE TIEMPO. PIENSO QUE, MÁS ALLÁ DE ESE EFECTO, LO MÁS FASCINANTE FUE LA PUESTA EN ESCENA DEL ERROR EN TANTO PUESTA EN ESCENA DE LA “HUMANIDAD” DEL PINTOR. NO HAY TEMOR EN MOSTRAR ESO QUE “PESA TANTO”, EN TRATAR DE REPARARLO Y EN PRESENTARLO BAJO UN MISMO ESTATUTO DE IMAGEN FINAL. Y EL DAÑO CAUSADO NO ES OTRO SINO DECIRNOS QUE LO QUE VEMOS ES PINTURA, Y LO QUE TENEMOS EN FRENTE

NO ES SINO LA FICCIÓN DE LA POSE. NOS DICE LA “VERDAD”: ESE CABALLO NO PUDO ESTAR DELANTE DEL PINTOR EN ESA POSICIÓN DURANTE TODO EL TIEMPO.

EL TÍTULO, *PENTIMENTI*, POR TANTO, APUNTA A UNO DE LOS ASPECTOS CENTRALES DEL FILM, QUE TIENE QUE VER CON EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN Y DE UNA POSTURA, POR LO TANTO, LA NOCIÓN DE TIEMPO QUE EXISTE EN TODO PROCESO.

**CM:** ¿A QUÉ TE REFIERES CON “REPENTIR”? SUENA A REPETICIÓN Y ARREPENTIMIENTO.

**CS:** LA “HISTORIA” DEL DESARROLLO DE MI TRABAJO HA ESTADO RECORRIDA POR ESTA NOCIÓN DEL ARREPENTIMIENTO TAL COMO LO PODEMOS ENTENDER: “PESAR DE HABER HECHO ALGO, O BIEN, REALIZAR ACTOS ENCAMINADOS A DISMINUIR O REPARAR EL DAÑO CAUSADO”.

NO FUI YO QUIEN ESTABLECIÓ POR PRIMERA VEZ LA RELACIÓN CON LA PALABRA FRANCESA *REPENTIR*, COMO EQUIVALENTE DEL ITALIANO *PENTIMENTI*, SINO QUE LA RELACIÓN FUE HECHA POR UNA PERSONA DE ORIGEN FRANCÉS. ESTA ASOCIACIÓN ME SORPRENDIÓ. MI SORPRESA FUE AÚN MAYOR CUANDO ME FIJÉ QUE EN ESPAÑOL EL *ARREPENTIMIENTO* TIENE ENTRE UNA DE SUS ACEPCIONES “A LA ENMIENDA O CORRECCIÓN QUE SE ADVIERTE EN LA COMPOSICIÓN Y DIBUJO DE LOS CUADROS Y PINTURAS”.

*PENTIMENTI* ES ASÍ UNA PALABRA QUE EN TRES LENGUAS DIFERENTES SE ENCADENA EN TORNO A LA IDEA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN, DEL ERROR Y LA ENMIENDA Y TODO ELLO EN TORNO A UN NUDO MAYOR QUE TIENE QUE VER CON *LO QUE SE VE*. LO QUE QUEDA A LA VISTA SEA ESTO UNA AUSENCIA O UN EXCESO: HABRÍA ERROR PORQUE SERÍA POSIBLE VERLO, PORQUE SERÍA POSIBLE COMPROBAR LA EXISTENCIA DE ALGÚN DESEQUILIBRIO EN LA COMPOSICIÓN O BIEN PORQUE NO LO HAY. ES PORQUE ÉSTE SE VE QUE ES NECESARIO CORREGIRLO Y ASÍ PODER VER ESA CORRECCIÓN. CUESTIÓN DEL TIEMPO PUESTO EN JUEGO EN ETAPAS SUCESIVAS, ASÍ COMO CUESTIÓN DE VISUALIDAD IMPLICADOS EN ESTE *PESAR DE HABER HECHO ALGO*.

**CM:** LOS CABALLOS SE HAN VUELTO UNA SUERTE DE PROTAGONISTA EN TUS TRABAJOS, O TAL VEZ, NO TANTO EL CABALLO SINO LA RELACIÓN CABALLO-JINETE, LA RELACIÓN ENTRE CUERPOS, Y LA MATERIALIDAD DE ESA RELACIÓN EN MOVIMIENTO.

**CS:** ¡SÍ, LOS CABALLOS HAN SIDO PROTAGONISTAS EN CUATRO VIDEOS!

SI BIEN EL COMPONENTE AUTOBIOGRÁFICO SIEMPRE ES UN TANTO SABROSO PARA CREAR RELACIONES CON LAS OBRAS Y TRATAR DE GENERAR UNA CONEXIÓN JUSTIFICADA... DE HECHO LA HAY, PERO PARA MI NO ES LO MÁS INTERESENTE, AL MENOS A NIVEL CONSCIENTE.

LO INTERESANTE ES QUE LA FIGURA DEL CABALLO ESTÁ RETRATADA O ABORDADA DE MANERAS MUY DIFERENTES EN CADA CASO Y, SIN EMBARGO, MUY SIMILARES O BIEN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UN ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO, DE LA LOCOMOCIÓN COMO DIRÍA JULES MAREY.

LOS CABALLOS SON FASCINANTES EN SU MUSCULATURA, EN SU VIGOR, EN LA FUERZA DE SUS MUSLOS, EN LA SENSUALIDAD, EN SU NATURALEZA INDOMABLE PERO TAMBIÉN DOMESTICABLE, EN LAS PATAS.

EN CUATRO OBRAS, *PENTIMENTI*, *PICADERO*, Y LAS RECIENTES *TUTTO DI CONTRAPUNTO* Y *PASO GALOPE*, EL CABALLO ES UNA FIGURA, UN MODELO.

**CM:** EN TU EXPOSICIÓN EN LA GALERÍA GABRIELA MISTRAL (DICIEMBRE DE 2018) LOS CABALLOS OCUPAN UN LUGAR CENTRAL, AUN CUANDO NO LOS VEMOS COMPLETAMENTE. LOS VIDEOS QUE MUESTRAS SE BASAN EN UN RITUAL CRISTIANO EN EL PUEBLO DE SEDILO, DONDE UNOS "CABALLEROS" HACEN UNOS GIROS RITUALES, MONTADOS EN SUS CABALLOS, EN TORNO AL SANTUARIO DEDICADO AL EMPERADOR ROMANO CONSTANTINO (CELEBRANDO UNA VICTORIA EN TORNO AL PAGANISMO).

PERO EL RITO ES COMO UN FANTASMA EN LOS VIDEOS, APARECIENDO OBLICUAMENTE, EN CUANTO LAS CÁMARAS –AMARRADAS A LA PIERNA DEL JINETE– NOS MUESTRAN PRINCIPALMENTE VISTAS TOMADAS DESDE LA PANZA DEL CABALLO O EL COSTADO. HA SIDO UN TRABAJO DE VARIOS AÑOS, Y EXPONES TAMBIÉN ALGUNAS HUELLAS EN ESTA OCASIÓN, HUELLAS DE UN PROCESO. ¿CÓMO ENFRENTASTE EN ESTA EXPOSICIÓN LA VISUALIZACIÓN DE UN PROCESO?

**CS:** LAS DOS ÚLTIMAS OBRAS, QUE EXPONGO EN LA GALERÍA GABRIELA MISTRAL, SON PARTE DE UN LARGO PROCESO EN QUE YA EL REFERENTE NO ESTÁ BRUTO Y FRONTAL, COMO EN *PENITENTI* –PINTURA, VELAZQUEZ, MUYBRIDGE–, SINO QUE A ESA REFERENCIA SE AGREGAN OTROS COMPONENTES DE LO QUE LLAMARÍA UN «FUERA DE CAMPO» EN LA HISTORIA DE MIS TÉCNICAS Y MATERIALES.

COMENZANDO POR UN TRABAJO EN TERRITORIO DESCONOCIDO –CERDEÑA–, POR INVITACIÓN, SOBRE UNA FIESTA TRADICIONAL; ES DECIR, UN RITO DEL CUAL SOY EXTRANJERA... ¿Y QUÉ TENGO YO QUE VER CON ESO? AUNQUE SE PODRÍA PENSAR TAMBIÉN, ¿Y QUÉ TENEMOS QUE VER TODOS CON LAS COSAS DEL MUNDO? AQUÍ EL POLVO APARECE COMO EL ELEMENTO UNIFICADOR, INSPIRADOR... POLVO QUE ES HUELLA DEL CUERPO DE LOS CABALLOS EN SU PASO, POLVO QUE SON ESAS PARTÍCULAS EN SUSPENSIÓN QUE NOS PUEDEN ASFIXIAR, PERO QUE AL MISMO TIEMPO SON HUELLA DE CUERPOS EN MOVIMIENTO.

ME ACERCO A UN PROCESO DE INMERSIÓN EN EL TERRITORIO CON VARIAS VISITAS Y ESTADÍAS, CON INVESTIGACIÓN, CONVERSACIÓN CON HABITANTES, ENTREVISTAS, Y ME ACERCO ASÍ A UNA DIMENSIÓN DE TRABAJO DE CAMPO CASI «ETNOGRÁFICO», SIN SER UNA ETNÓGRAFA EVIDENTEMENTE.

SIENDO ENTONCES UN TRABAJO QUE PARTE DEL FENÓMENO POLVO, INCORPORO SIN EMBARGO ESO QUE LLAMO «FUERA DE CAMPO», EL ESPACIO RITUAL, EL LUGAR PARA CONSTRUIR UN CONJUNTO ORGÁNICO QUE OSCILA ENTRE FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN, ENTRE MOSTRAR Y OCULTAR... A PARTIR DE UNA MANERA DE FILMAR ESPECÍFICA Y QUE FUE JUSTAMENTE INDICADA POR EL POLVO MISMO, POR ASÍ DECIRLO.

**CM:** ¿CÓMO TE INDICÓ EL POLVO CÓMO GRABAR?

**CS:** EL POLVO ME DIJO ALGO ASÍ COMO “PON CÁMARAS DE DEPORTE A LOS CABALLOS Y TRATA DE ATRAPARME, PERO NO LO LOGRARÁS” ... PARA PODER ATRAPARLO TENÍA QUE PONERME A UNA ALTURA Y UNA POSICIÓN TAL QUE PUDIERA REGISTRARLO; DE AHÍ LA INDICACIÓN FUE DE ESTAR DENTRO DE LA CARRERA DE CABALLOS, EN UNA POSICIÓN DE CÁMARA QUE PERMITIERA MEZCLAR POLVO, PATAS, CUERPOS ANÓNIMOS. ¿Y CÓMO HACER ESO? AHÍ ME EMBARQUÉ EN LA ELABORACIÓN DEL DISPOSITIVO, DE PENSAR

EN UN DISPOSITIVO LIGERO DE FILMACIÓN QUE PUDIERA SER LLEVADO EN EL CUERPO POR JINETES Y CABALLOS, QUE PUDIERA UBICAR FÍSICAMENTE EN UNA RELACIÓN ESTRECHA ENTRE CUERPOS/POLVO/MOVIMIENTO.

**CM:** HAY OTRA SERIE EN LA CUAL TAMBIÉN DISUELVES LAS FRONTERAS ENTRE DENTRO Y FUERA, PERO EN UN TRABAJO AUTO-REFLEXIVO, DE AUTORRETRATOS, DONDE SE CREA UN ESPACIO INCIERTO EN QUE APARECE EL SUJETO –TÚ MISMA– Y UN MUNDO DE REFERENCIAS, UN ENTORNO IMAGINARIO QUE RARA VEZ VEMOS COMO ESPECTADORES. CUÉNTAME DE ESO, ES UN TRABAJO DISTINTO, EN EL QUE TE “EXPONES” MUCHO MÁS, AUN CUANDO CONSERVAS UNA DISTANCIA. COMO SI FUESE UN JUEGO DE REVELACIÓN/OCULTAMIENTO U OPACIDAD.

**CS:** LA SERIE *AUTORRETRATOS* FUE UN TRABAJO BASTANTE PERSONAL –AUNQUE PARA MÍ, TODO TRABAJO LO ES–, PERO EN EL SENTIDO DE EXPONER UN PROCESO... Y SÍ, CLARO, VELARLO PARA NO HACERLO TAN BRUTO, TAN FRONTAL, EVITARME EN LA IMAGEN POR ASÍ DECIRLO. QUIZÁS MÁS QUE OPACIDAD, ME ACOMODARÍA MÁS LO OBLICUO, QUE ALUDE A UNA POSICIÓN, A UN PUNTO DE VISTA, TANTO DEL ESPECTADOR –EL QUE MIRA LAS FOTOS– COMO RESPECTO DEL HACEDOR, O SEA, YO AL MOMENTO DE TOMARLAS.

ESA SERIE DE FOTOGRAFÍAS ENSAMBLA DE MANERA NATURAL DOS MOMENTOS Y FOTOGRÁFICAMENTE ES ASÍ; HAY UNA SUPERPOSICIÓN DE NEGATIVOS, NEGATIVOS MONTADOS, PELÍCULA DOBLEMENTE EXPUESTA QUE IMPRIME DOS VECES, DOS LUGARES, DOS TEMPORALIDADES.

**CM:** TAMBIÉN APARECES EN EL VIDEO *DIFICULTAD DE CRUZAR UN PLANO* (2011), PERO DE FORMA MARGINAL EN UNA SECUENCIA EN QUE ENTREVISTAS A UNOS ACTORES QUE PARTICIPARON EN UNA PELÍCULA AÑOS ATRÁS, EN UN BOSQUE EN FRANCIA. EN ESTE VIDEO, TE ACERCAS MÁS A LOS TRASLADOS Y LAS TRADUCCIONES DE UNA HISTORIA A OTRA, DE UN LENGUAJE A OTRO, ENTRE MEDIOS Y TIEMPOS DISTINTOS; AUNQUE TAMBIÉN EN LA NARRATIVA EL COMPONENTE CENTRAL ES UN CRIMEN COMETIDO EN UN CONTEXTO DE GUERRA (O LEY MARCIAL) QUE ESTÁ SIENDO CASTIGADO ¿CÓMO TE ACERCASTE AL PAISAJE EN ESE CASO, A LOS TRASLADOS Y TRADUCCIONES?

**CS:** DIFICULTAD DE CRUZAR UN PLANO MOVILIZÓ NUEVOS MECANISMOS CONSTRUCTIVOS EN EL VIDEO; EL PROCESO COMIENZA AL VER POR CASUALIDAD UNA PELÍCULA DE MANERA INCOMPLETA –SIN SONIDO– Y OBSESIONARME POR SU FORMA NO SONORA, Y POR LA EXTRAÑEZA DEL TIEMPO Y LAS FORMAS CINEMATOGRAFICAS PROPUESTAS; UNA HISTORIA DE GUERRA, PERO MÍSTICA, EN QUE EL PAISAJE ES, PARA MÍ, EL PERSONAJE PRINCIPAL. MÁS QUE EL PAISAJE, ES EL BOSQUE, DESPOJADO DE PRESENCIA HUMANA LO QUE ME INTERESA.

ESE VIDEO SE CREA ENTONCES DESDE REFERENCIAS ESPECÍFICAS: UNA PELÍCULA –AN OCCURRANCE AT OWL CREEK BRIDGE, DE ROBERT ENRICO– QUE A SU VEZ ESTÁ INSPIRADA EN UNA NOVELA CORTA (AN OCCURRANCE AT OWL CREEK BRIDGE, DE AMBROSE BIERCE).

ANTES DE REALIZAR EL VIDEO, HAGO UNA SERIE DE SERIGRAFÍAS DE PAISAJES QUE ME EVOCAN EL FILM Y CON SUBTÍTULOS INTRIGANTES, ENTRE MÍSTICOS Y DE ORDEN FENOMENOLÓGICO QUE, SOBREPUESTOS A LAS CASI EVANESCENTES Y MONOCROMAS IMÁGENES IMPRESAS, CREAN UNA ESPECIE DE TENSIÓN QUE YO QUERÍA RECREAR DE LA MISMA MANERA QUE EL FILM.

NO PENSÉ SINO MUCHO MÁS TARDE EN REALIZAR EL VIDEO. Y POR CASUALIDAD ENCUENTRO EL LUGAR DE RODAJE, QUE ES EN FRANCIA, Y VOY ALLÁ PARA VER EL PAISAJE ACTUAL –LA PELÍCULA FUE FILMADA A FINES DE LOS AÑOS 50. MI INTENCIÓN ES FILMAR ESE PAISAJE DESOLADO, PERO ME ENCUENTRO CON OTRA COSA Y ¡LO EXTRAORDINARIO DE ENCONTRARME CON FIGURANTES DE LA PELÍCULA!

**CM:** CUÉNTAME DE ESTO, DE LOS PERSONAJES, CÓMO FUE INTERROGAR A LOS ACTORES “NATURALES” AÑOS DESPUÉS, VOLVER VISIBLES A LOS QUE ERAN “EXTRAS” DE LA PELÍCULA, Y REVIVIR CON ELLOS SU ACERCAMIENTO AL PAISAJE, A LA MEMORIA... AQUÍ ES DONDE LA PELÍCULA PARECE MÁS CERCANA A UN DOCUMENTAL.

**CS:** ASISTIDA POR UNA AMIGA, ME DECIDO A VER LA PELÍCULA JUNTO A LOS ACTORES SECUNDARIOS QUE VIVEN EN EL LUGAR; Y A FILMAR ESTE ENCUENTRO Y MIS PREGUNTAS, CASI MAJADERAS RESPECTO DEL RODAJE, OBTENIENDO UNAS RESPUESTAS UN POCO EVASIVAS,

PORQUE LA VERDAD ES QUE ELLOS NO RECORDABAN NI LES INTERESABA MUCHO LA FILMACIÓN DE AQUEL LARGOMETRAJE.

NO HUBO GUIÓN ALGUNO, FUE UN RODAJE SIMPLE, QUE SE DIRIGIÓ CASI SOLO, CON UNA DIMENSIÓN «META», DE AUTORREFLEXIÓN Y TAMBIÉN DE AUTORREPRESENTACIÓN.

FUE LA FABRICACIÓN DE UN OBJETO BASTANTE RARO, CON UNA ÉTICA DIFERENTE, CON UN ESPÍRITU DIFERENTE Y, SOBRE TODO –PORQUE SI BIEN YO QUERÍA SOLAMENTE PAISAJES–, AQUÍ HAGO ENTREVISTAS Y CONVERSO.

ESTAR EN TERRENO Y FABRICAR EN EL LUGAR SIN GUIÓN FUERON LOS GRANDES PASOS PARA MÍ.

LA CONCIENCIA DE QUE PUDIERA SER UN DOCUMENTAL LA ADQUIRÍ DESPUÉS POR EL HECHO DE ESTAR ENTREVISTANDO PERSONAS Y NO ACTORES; PERSONAS QUE HICIERON DE ACTORES EN UNA ESPECIE DE REVERSO QUE SE EXPONE. SIN EMBARGO, HOY NO TENGO TAN CLARO QUE ESTE TRABAJO SEA UN FORMATO DOCUMENTAL EN EL SENTIDO EN QUE SOLEMOS ENTENDERLO.

**CM:** ÚLTIMAMENTE HAS ESTADO MÁS INVOLUCRADA EN ESAS SALIDAS DE CAMPO, POR EJEMPLO, EN TIERRA DEL FUEGO. ERES PARTE DE UN EQUIPO QUE HA ESTADO COLABORANDO PARA HACER UNA SERIE *ONLINE*, QUE HAN TITULADO *DISTANCIA*. EN LA SERIE HAY ELEMENTOS QUE SE VUELVEN PERSONAJES PRINCIPALES, AGENTES TAN IMPORTANTES COMO LOS SERES HUMANOS, COMO EL VIENTO. ¿CÓMO TE ENFRENTASTE A LOS PAISAJES DE TIERRA DE FUEGO Y SU FILMACIÓN?

**CS:** LA EXPERIENCIA EN TIERRA DEL FUEGO CON *DISTANCIA* HA IDO REMODELANDO MI ACERCAMIENTO AL PAISAJE Y, DEFINITIVAMENTE, HA HECHO QUE AHORA LO APREHENDA Y NOMBRE DE OTRA MANERA. COMO TE MENCIONABA PREVIAMENTE; EL QUE AHORA YA NO ME SEA POSIBLE PENSAR EL PAISAJE PURAMENTE DESDE SU REPRESENTACIÓN PICTÓRICA, SINO DESDE SU POTENCIA NARRATIVA. POR ESO, LA PRESENTACIÓN.

LA PROPUESTA SOBRE *EL CHACAL DE NAHUELTORO*, BAJO LA RELACIÓN ENTRE CRIMEN Y PAISAJE FUE UN PRIMER PASO PARA ENCAMINARME HACIA EL PAISAJE DE OTRA MANERA, ENTENDIÉNDOLO DESDE LA ACCIÓN QUE ÉSTE EJERCE SOBRE LOS ESTADOS SÍQUICOS Y AFECTIVOS DE LAS PERSONAS.

LA PRIMERA VEZ QUE FUI A TIERRA DEL FUEGO, NO FILMÉ NADA. SOLAMENTE TOMÉ FOTOGRAFÍAS QUE ME SIRVIERON DE REFERENCIAS. CUANDO LLEGUÉ AHÍ ME ENCONTRÉ CON LA DIFICULTAD DE ENCUADRAR: ¿DÓNDE EMPIEZA Y TERMINA LA IMAGEN? JUSTAMENTE EN RELACIÓN A UN PAISAJE QUE PARECIERA NO EMPEZAR NI TERMINAR EN NINGUNA PARTE. ERA IMPOSIBLE INSTALAR UN TRÍPODE, PORQUE EL VIENTO ES TAL QUE ES MEJOR DEJARSE LLEVAR POR ÉL CON LA CÁMARA EN MANO.

AL MISMO TIEMPO, CADA GESTO FOTOGRÁFICO FUE, PARA MÍ, COMPRENDER DE NUEVO QUE TODO REGISTRO ERA REPETIR LAS HISTORIAS DE APROPIACIÓN A LAS CUALES ESE TERRITORIO ESTUVO HISTÓRICAMENTE SOMETIDO. ESO ES LO QUE INTENTA LA FOTOGRAFÍA, EL VIDEO, O LO QUE SEA CON LO CUAL INTENTAMOS DELIMITAR UNA VASTEDAD PARA LLEVARLA A OTRO LUGAR A TRAVÉS DE LA IMAGEN. DE AHÍ QUE EL ACERCAMIENTO AL PAISAJE QUE TIENE RELEVANCIA ACTUALMENTE PARA MÍ, ES EL DE UNA DIMENSIÓN COMPLEJA EN QUE YA NO ME BASTA NOMBRAR “EL PAISAJE” COMO SI FUERA UN OBJETO O CATEGORÍA GENERAL A LA CUAL APLICAR UN RÉGIMEN DE LA REPRESENTACIÓN. EN *DISTANCIA*, “PAISAJE” COMPRENDE SOBRE TODO LOS AGENTES QUE NO SE VEN, COMO EL VIENTO, PERO QUE HAN MODELADO LA MANERA EN QUE ESE *TERRITORIO* HA SIDO HABITADO, DESHABITADO, TRANSITADO, USURPADO, OCUPADO. POR LO TANTO, LA RELACIÓN EN QUE LOS HUMANOS Y LOS ELEMENTOS NO HUMANOS HAN HISTÓRICAMENTE CONTRIBUIDO JUNTOS A LO QUE ES ESE LUGAR... Y NO SOLAMENTE “ESE” LUGAR, SINO QUE TODO LUGAR.

**CM:** *DISTANCIA* TAMBIÉN TIENE COMO NARRATIVA UNA SERIE DE HISTORIAS VINCULADAS CON LA LEY A TRAVÉS DE USURPACIONES DE TERRENOS EN EL PRESENTE Y EL PASADO, CON LA PERSECUCIÓN Y REPRESIÓN –POLÍTICA, ÉTNICA–, CON EL GENOCIDIO –DE PUEBLOS ORIGINARIOS. ¿CÓMO SE ENFRENTARON AL PROBLEMA ÉTICO DE CONTAR LA HISTORIA DE OTROS, DE DAR VISIBILIDAD Y RECONOCIMIENTO A QUIENES NO LO HAN TENIDO, SIN VOLVERLOS OBJETO, SIN VOLVER A REPLICAR LA MIRADA ETNOGRÁFICA, COLONIAL?

**CS:** CADA PROCESO CONDUENTE A UNA OBRA TIENE SUS PROPIAS ÉTICAS, POR LO TANTO, NO PUEDO DECIR QUE ESTA SEA LA PRIMERA VEZ EN QUE ME ENCUENTRO ENFRENTADA A ESA

PREGUNTA QUE ESTÁ EN INDISOCIABLE RELACIÓN CON LA ESTÉTICA. ¿CÓMO SE CUENTAN ESAS HISTORIAS? ¿CUÁL ES LA FORMA? ¿QUÉ SE MUESTRA Y QUE NO SE MUESTRA? LA FORMA QUE PROPONEMOS PARA CONTAR ESAS HISTORIAS ES NO LINEAL, FRAGMENTARIA, ELÍPTICA: EN FORMATO EPISÓDICO PARA LA WEB COMO SOPORTE.

LO QUE SE FUE DESPEJANDO DURANTE TODO EL PROCESO, Y BASTANTE AL INICIO, FUE JUSTAMENTE QUE NO QUERÍAMOS REPETIR UNA CIERTA MANERA DE CONTAR LAS HISTORIAS. DESDE SIEMPRE QUISIMOS SALIR DE UN MODELO DE REALIZACIÓN QUE SE SOSTIENE EN ESA MIRADA COLONIALISTA QUE SEÑALAS Y QUE COINCIDE CON EL ROL DE LA FOTOGRAFÍA EN ESE TERRITORIO MISMO, EL QUE OBJETUALIZA A LAS PERSONAS Y SUS HISTORIAS DE VIDA, QUE ENFATIZA LA DISTANCIA ENTRE ENTREVISTADO Y ENTREVISTADOR INSTALANDO UNA JERARQUÍA; QUE PERPETÚA LA HISTORIA SOLAMENTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS HUMANOS.

**CM:** ¿CÓMO AFECTA ESA CONCIENCIA ÉTICA LA MANERA DE NARRAR, POR EJEMPLO, EN TÉRMINOS DEL SILENCIO?

**CS:** LO ESPECÍFICO Y DELICADO EN DISTANCIA ES QUE SE TRATA DE LA VIDA DE PERSONAS HOY Y EN EL PASADO, DE LA MUERTE DE PERSONAS, DE JUICIOS PENDIENTES... DE VIDA FUERA DE LA IMAGEN, DE LA HISTORIA DE CHILE Y DE ESTE PAÍS EN SU RELACIÓN CON EL MUNDO.

MÁS QUE LAS HISTORIAS “HABLADAS” O “VERBALIZADAS”, QUERÍAMOS IR MÁS ALLÁ DE ESA VERBALIZACIÓN Y APORTAR UNA VISIÓN DE FUTURO ABIERTA. EN ESA VISIÓN, LA ANULACIÓN DE JERARQUÍAS Y LA IMBRICACIÓN DE ELEMENTOS NATURALES/NO HUMANOS Y HUMANOS ES FUNDAMENTAL, EN UNA RELACIÓN DE HORIZONTALIDAD ENTRE TODOS, COMPRENDIDOS COMO EQUIPO DE TRABAJO: TODOS JUNTOS SOMOS LO MISMO, ESTAMOS EN LO MISMO. LAS PRESENCIAS, LAS APARICIONES DE LAS PERSONAS NO TIENEN MÁS PROTAGONISMO QUE LOS ÁRBOLES O EL CAMINO, POR EJEMPLO. LA CÁMARA, EL CÓMO SE FILMA, QUIÉN LO FILMA, ES EN SÍ UN PERSONAJE.



CAROLINA SAQUEL, TUTTO  
DI CONTRAPUNTO, VIDEO HD  
COLOR, SONIDO ESTÉREO,  
18 MINUTOS, (2018)



CAROLINA SAQUEL, *DIFICULTAD DE CRUZAR UN PLANO*, FOTOGRAMA DEL VIDEO HD COLOR Y B/N, SONIDO ESTEREO, 29 MINUTOS, (2011)



# CONVERSACIÓN

# RESEÑAS

**"...OCULTO EN UNA INFINIDAD  
DE PEQUEÑAS COSAS..." AIDEEN  
BARRY EN GALERÍA CONCRETA  
DE MATUCANA 100**  
POR CAROL ILLANES

**GUIDORES DEL DILUVIO**  
**CRISTOBAL CEA**  
POR NATALIA STIPO

**UN LIBRO DE LOS FOTOLIBROS**  
POR ROSARIO MONTERO

**RESEÑA DE LA EXPOSICIÓN  
+ [ARTE Y CUERPO SEROPOSITIVO  
EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO]**  
POR ALEX FLORECHAES DÍAZ

**JUVENTUD**  
POR FLAVIA CONTRERAS

**ES PINTURA EN CÁMARA**  
POR SANTIAGO MIRANDA NAM



*Possession*, video performativo con sonido, (2011)

## “...OCULTO EN UNA INFINIDAD DE PEQUEÑAS COSAS...” AIDEEN BARRY EN GALERÍA CONCRETA DE MATUCANA 100

por Carol Illanes

Desde las entradas laterales de la Galería Concreta\* se ve el parpadeo de la luz fluorescente de las letras de neón que Aideen Barry diseñó para el espacio. El rosa titilante, que baña de color el lugar, le da el aspecto de un local urbano clandestino; por esta iluminación intermitente, nuestra visión es siempre parcial y nos obliga a caminar despacio por el subterráneo. Alineados en las paredes que anteceden el espacio de proyección de video, hay varias videoinstalaciones de dibujo: tuberías y montañas flotantes con pequeñas proyecciones de manos, ojos, cráneos, edificios en llamas; “son presencias fantasmales”, dice Barry. La última de estas videoinstalaciones—ubicada al otro extremo de la galería—es la mayor de todas y la más compleja: una gran estructura de tuberías serpenteantes que son activadas por varios mecanismos más pequeños. Vapor que entra, burbujas que salen, ruedas que corren, barcos que giran. Se trata de

una obra comisionada en honor a *The way things go* (1987) de los artistas suizos Fischli & Weiss. En la versión que realiza Barry de estos mecanismos autónomos, se cuele el universo de lo doméstico—y su caos—, que vemos presente en toda su obra.

Estas ficciones visuales nos preparan para el plato de fondo: tres piezas de video stop-motion que la artista irlandesa ha escogido inspirándose en la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980), y cuya cita, *Oculto en una infinidad de pequeñas cosas*, ha dado el título para la muestra. Barry desplaza su trabajo artístico por diversos medios: (performance, instalación, escultura, cine, video, entre otros.). Sin embargo, en la imagen en movimiento, en tanto mezcla lenguajes, intuimos se condensan muchas de sus inquietudes. Protagonizados siempre por ella misma, cargados de humor y absurdo, sus stop-motion tematizan una crítica feminista con y desde las imágenes, produciendo ficciones llamativas no sólo por el rigor que sabemos demandan, sino también por el trabajo estético y de montaje, que otorgan un estilo particular reconocible. Su obra audiovisual se ha permeado de varios referentes cinematográficos. Entre

ellos los hilarantes cortos del surrealista checo Jan Švankmajer y las antiguas películas de horror gótico producidas por Hammer Horror, de los que Aideen Barry rescata estrategias como la exageración del color para invocar lo abyecto.

Las historias de los videos son directas. En *Enshrined* (2016), una de las tres animaciones realizadas en stop-motion que se exhiben en la exposición de M100, se visualiza a Barry como una ejecutiva de peluca rubia que avanza en los trabajos pendientes frente al escritorio, tarea que es interrumpida por un huevo tras otro: estos emergen de su boca y son lanzados hacia el lado, hasta que inminentemente nace un bebé. Mientras que en *Possession* (2011) y *Not to be Known* (2015), aparece sumida en diversas labores o actividades domésticas, siempre desviadas hacia una versión de fantasía desbordada. Ambos ocurren en el espacio de la casa, su casa. Cortar el pasto y el cabello al mismo tiempo, cocinar y devorar una tonelada de pasteles, rebanar el pan con la puerta del garaje o aspirar siendo ella misma la aspiradora, son acciones exhibidas a ritmo frenético en *Possession*. En *Not to be Known* (2015), su cabello está construido

por mangueras de aspiradora que ejecutan diversas tareas y a la vez simulan ser serpientes de una cabeza de medusa. Entendemos a qué va la indicación del statement de la exposición que cita a la Constitución irlandesa: “el lugar de una mujer está en el hogar”. El delirio citado refiere al de ese hogar-prisión que es también taller-prisión de creación de la artista. Todo al mismo tiempo. Todas las acciones en los videos son representadas de manera dinámica y dramática, privilegiando los primeros planos y cerrados, con un alto cuidado, tanto plástico como compositivo. El sonido, sólo relacionado a las acciones desarrolladas y la total ausencia de voces narrativas, colaboran con la dramatización: es siempre agudo y veloz. Esto proviene en gran parte de las referencias del cine mudo, en el que Barry ha encontrado inspiración técnica. Aquello forma parte integral de la estrategia de exageración mencionada anteriormente. La disociación psicológica—dice Barry—es el catalizador para crear este universo, y la ansiedad es su matriz.

En los videos los objetos viven y el cuerpo se vuelve objeto. Esta idea, también estaba muy presente en el trabajo del artista checo Švankmajer y, de hecho, lo decía abiertamente: entre humanos y cosas no veo diferencia. Sin embargo, en el de Barry, esto se traduce en un delirio diferente, pues la objetualización tiene como motivo la condición de la mujer, diciendo siempre una misma cosa: la objetualización del yo, mujer, no soy un objeto desautonomizado, no soy una máquina.

Así, la frase *oculto en una infinidad de pequeñas cosas* se desdobra en varios sentidos, tematiza la relación entre lo visto y lo no visto, desde la tematización de la herencia gótica irlandesa—lo oculto especulado en las cosas, pero que nunca están realmente ahí—como una condición omnipresente del patriarcado, que tiende a depositarse en todo aspecto de la vida, en la infinidad de pequeñas cosas ●

\* Exposición realizada entre el 21 de noviembre de 2018 hasta el 27 de enero de 2019.



Cristóbal Cea, *Niño Perno en Limbo* (autorretrato), animación 3D, soporte c-stand de acero, parlante bluetooth portátil, alcancía de Epcot Center y Súper Nintendo pirata, (2018)

## SEGUIDORES DEL DILUVIO CRISTOBAL CEA

por Natalia Stipo

La exposición *Seguidores del diluvio*\* se compone de varias obras que, obviando algunas diferencias en su desarrollo formal, coinciden en su explotación de recursos digitales y audiovisuales. Las obras combinan un trabajo de recopilación y reflexión en torno a las inundaciones ocurridas a lo largo del tiempo en distintas zonas del mundo (frecuentes y devastadoras).

“Hoy, gracias a Internet y los medios globales de comunicación resulta más fácil que nunca darse cuenta de que existen inundaciones prácticamente todos los días del año: lo que nos fuerza a preguntarnos por la globalidad de este tipo de eventos y, —en un sentido más amplio— qué es exactamente una catástrofe en

una cultura globalizada, y cómo habría de narrarse”<sup>1</sup>.

En esta reflexión, el autor anticipa una interesante tensión desarrollada en su exposición: la relación conflictiva entre tecnología y catástrofe.

La obra audiovisual montada al centro de la sala presenta una mezcla de imágenes de videos de Youtube y noticieros con imágenes de animación 3D cuya interacción nos sobrecarga de estímulos audiovisuales. Las imágenes se funden—y confunden— en una veladura paulatina; este proceso revela la presencia implícita de “otras miradas”, otros puntos de vista que representan una realidad empleando

\* Exposición realizada en MAVI, entre el 27 de septiembre hasta el 16 de diciembre de 2018.

1. Extracto de la publicación *Seguidores del diluvio* realizada por el Museo de artes visuales, puede ser leída en: [www.mavi.cl/2018/06/28/diluvio](http://www.mavi.cl/2018/06/28/diluvio)

medios a la fantasía; por ejemplo: la computación y la edición digital. Los recursos tecnológicos desplegados aluden a la promesa de perdurabilidad temporal de la imagen en la era digital (un sucedáneo de la “inmortalidad de lo bello”). Los nuevos medios prometen “superar el tiempo”, como dice Gadamer, mediante un optimismo tecnológico (quizás infundado): la imagen ya no se inmortaliza mediante una superación estética de la finitud,<sup>2</sup> sino mediante una tecnología subyacente (por ejemplo: la “nube”) que en principio la hace, literalmente, imperecedera e inalterable.

Pero esta “inmortalidad tecnológica” de la imagen, implícitamente sugerida en los formatos seleccionados por Cea, es problematizada a través del contenido propio de las obras: la fuerza avasalladora de la naturaleza que somete a todas las cosas, mundanas y humanas, al cambio perpetuo. Por lo tanto, la obra de Cea presenta una dualidad desesperanzadora en la que la imagen, presentada formalmente como perenne, nos confronta con la inexorabilidad del tiempo como una fuerza natural imposible de contener.

El conjunto de las obras exhibe una unidad estéticamente fundada en una ubicua sensación de nostalgia. Hay un contraste entre una mirada “infantil” que juega con la fantasía y la exposición de la naturaleza, como fuerza implacable, presentada en el formato crudo e impersonal del noticiario. La exposición goza de variedad y elocuencia. Sus elementos, en su diversidad, son reunidos en el desarrollo de una profunda experiencia estética y reflexiva ●



Fundación Sud Fotográfica, Una Revisión al Fotolibro Chileno, registro fotográfico del libro, (2017)

## UN LIBRO DE LOS FOTOLIBROS

por Rosario Montero

El libro *Una Revisión al fotolibro chileno*<sup>1</sup> surge desde una condición temporal donde el formato fotolibro ha adquirido gran relevancia. En este sentido, no hay duda que existe una fascinación por los libros de fotografía o fotolibros como han comenzado a llamarles. Pareciera ser un fenómeno nuevo, un ejemplo más de la crisis que ha suscitado la presencia de los

nuevos medios y sus consecuentes experimentaciones. El libro como soporte fétiche de apreciación, como impreso que se cuele en lo cotidiano y que, con un aire de nostalgia, contamina con su materialidad y contenidos a una esfera distinta a la que se nos muestra a través de una pantalla.

Lo cierto es que, si bien los fotolibros actualmente ocupan un rol preponderante en la práctica fotográfica, éste posee su propia tradición e historia. Es, entonces, en la urgencia por el reconocimiento de esa trayectoria material-visual en Chile que aparece este proyecto de investigación, que se manifiesta a su vez en formato impreso, como un libro: *el libro de los fotolibros*. En otras palabras, un meta-libro, vale decir, una publicación visual que desde la acumulación de imágenes hace referencia a la historia del fotolibro en Chile.

1. *Una Revisión al fotolibro chileno*. Primera edición 1.000 ejemplares; Diciembre 2018; 312 páginas a color de tamaño; 18 x 26 cm cerrado. Impreso en papel couche opaco 130 grs interior. Tapas en cartulina estucada reverso blanco de 300 grs termolaminada; Financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y fundación Sud Fotográfica.

2. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

*Una Revisión al fotolibro chileno* se gesta a partir de un proyecto investigativo convocado por sus editores, Andrea Jösch y Luis Weinstein. El estudio comenzó a estructurarse en el año 2017, con la convocatoria de un grupo de expertos en fotografía para comentar y reflexionar sobre las distintas expresiones que el formato fotolibro ha tenido en Chile durante el siglo xx. Una forma de trabajo que, desde mi perspectiva, podría ser considerada colaborativa, ya que el conocimiento se construye sumando las visiones particulares de cada uno de los expertos, y no sólo de sus editores.

El interés de dichos editores fue hacer un libro sin pretensiones académicas, con un lenguaje que pudiera interesar a distintas clases de audiencias. La publicación fue concebida teniendo en cuenta la hibridez del soporte fotográfico y sus distintas manifestaciones —periodística, de autor, hitórica, etc—. De esta manera, se crearon cuatro grupos de trabajo: un primer grupo, formado por Carla Möller y Luis Weinstein, para el estudio de los fotolibros que ellos describen como “propia-mente dichos”, y que refieren a secuencias de imágenes en las cuales se distingue un único autor/fotógrafo. El segundo equipo, conformado por Jorge Gronemeyer y Emiliano Valenzuela, se centró en el estudio de los libros realizados durante los años setenta; aquellos producidos durante la Unidad Popular y bajo la dictadura. El tercer grupo, conformado por Horacio Fernández y Carlos Montes de Oca, revisó fotolibros y su relación con la literatura. Y el último grupo, compuesto por Andrea Jösch y Sebastián Valenzuela-Valdivia, se enfocó en el fotolibro de artista.

El resultado es una publicación que describe de manera bastante abundante las distintas expresiones del fotolibro durante el siglo pasado en Chile. De lectura amigable, producto de la sencillez del lenguaje, —lo que se condice con los objetivos que plantea—, *Una Revisión al fotolibro chileno* más que una gran enciclopedia es un punto de partida, un inicio para otras investigaciones y divagaciones sobre los procesos, usos y costumbres usuales en este lado de la cordillera.

El diseño gráfico, realizado por Carolina Zañartu, permite visualizar las reproducciones de los libros encontrados, lo que genera una gran curiosidad. Por un lado, da un atisbo de los tesoros que aquellos revisores tuvieron en sus manos, pudiéndose observar un destello de las páginas seleccionadas para su reproducción. Por otro lado, genera un poco de ansiedad, ya que muchas de las revisiones no cuentan con una descripción material de esos objetos. Así mismo, el libro, organizado y descrito a partir de sus títulos, tiene un par de énfasis en trabajos autorales o editoriales, que, en la discontinuidad de la lectura, generan un acento en estas propuestas por sobre otras, haciendo transparente las agencias e intencionalidades del equipo editorial y los investigadores.

*Una Revisión al fotolibro chileno*, es un “libro sobre libros”, que se plantea a propósito del fenómeno actual de crisis en torno a los impresos y la fascinación que estos libros fetiches suscitan. Aparece como un mapa de ruta que reconoce la trayectoria local de un formato, pone énfasis en la producción histórica que trasciende la contingencia contemporánea. Así, esta publicación facilita la comprensión de la escena del fotolibro local no como un evento aislado, sino como parte de una cronología y un contexto histórico donde mucho ya se ha dicho ●

## RESEÑA DE LA EXPOSICIÓN + [ARTE Y CUERPO SEROPositIVO EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO]\*

por Alex Florechaes Díaz

Al recorrer la exposición, se presenta la posibilidad de reflexionar sobre el VIH/Sida en nuestra sociedad, ir más allá de los slogans publicitarios de cuidado sanitario y conectarse con el sentir subjetivo de las personas seropositivas. Es al mismo tiempo, conocer distintos fragmentos de la historia del VIH en Latinoamérica y nuestro país que dialogan con el arte contemporáneo. Visitar esta exposición es sustraerse del tabú y de los estigmas, es abrir el corazón al sentir de un cuerpo transformado que te interpela.

+ [*Arte y cuerpo seropositivo en el Chile contemporáneo*], exposición colectiva curada por el equipo conformado por: Federico Galende, Gastón Muñoz y Antonia Sepúlveda, reúne ocho obras de destacados artistas que son congregadas en torno a la problematización del VIH/Sida en nuestro país. La exposición tuvo lugar en el Museo de Química y Farmacia Profesor César Leyton de la Universidad de Chile, institución que no suele recibir exposiciones artísticas; sin embargo, en esta instancia se desmarca de lo convencional e imprime en sus salas un valor simbólico y vanguardista.

La exposición se articula desde una propuesta curatorial que se posiciona como una contraposición a la postura 90-90-90 planteada por Michel Sidibé, Director Ejecutivo de ONUSIDA, quién en el año 2013, en *Superficies de Placer*, se “propone la erradicación del retrovirus hacia 2020 a través de que: a) 90% de la población afectada por el retrovirus esté al tanto de su diagnóstico a través de la examinación clínica, b) 90% de las personas diagnosticadas estén bajo tratamiento retroviral y, c) 90% de los pacientes tratados estabilicen sus sistemas inmunes, al punto de volverse «indetectables»”.<sup>1</sup> De esta manera, la

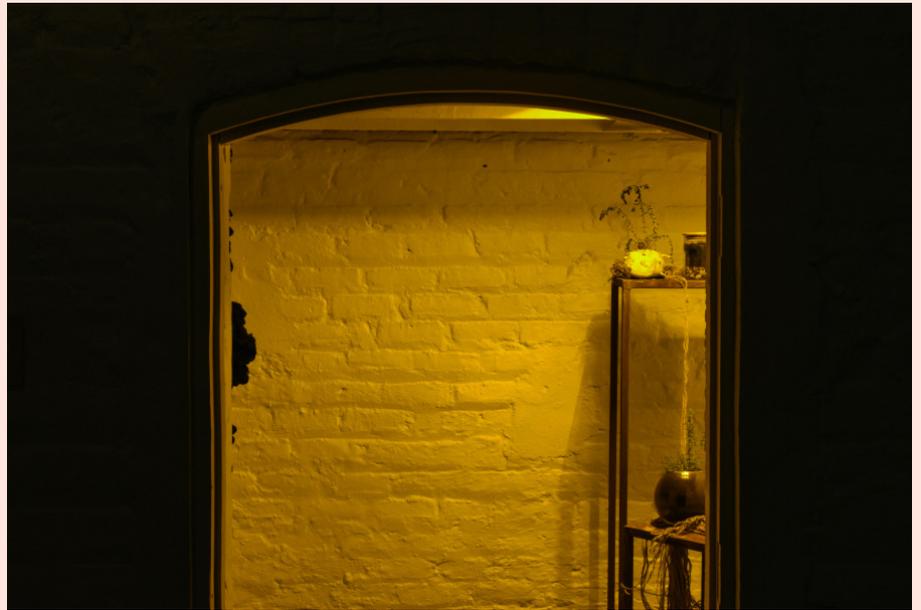
\* Exposición realizada entre 19 de octubre hasta el 16 de noviembre de 2018.

1. Texto curatorial, *Superficies de Placer*. 2018.

muestra se presenta como una crítica a la mirada reduccionista del plan 90-90-90, el cual descansa en un foco de nivel fisiológico, pretendiendo que se vuelva a un “cuerpo sano” y omitiendo con ello que estos cuerpos ya no pueden volver a lo que alguna vez fueron, son de hecho cuerpos transformados por la enfermedad; pero no desde un ámbito biológico solamente, sino que también desde una aproximación subjetiva. Cambia su afectividad, emotividad e identidad, la manera en que estos cuerpos se relacionan con su entorno, en que son parte de la sociedad.

Así, + [Arte y cuerpo seropositivo en el Chile contemporáneo] nos cuestiona sobre: ¿Cuál es el lugar de la afectividad y de las emociones en un cuerpo con VIH/Sida? ¿Cómo se posiciona el arte latinoamericano frente a este tema? Las respuestas convergen en que debemos entender al “cuerpo seropositivo” como un cuerpo social, cuya importancia radica en que es la sociedad la que moldea la visión que se tiene del VIH y cómo es abordado por los miembros e instituciones de una sociedad. En la historia del VIH y su manejo, se ha visibilizado el importante rol que cumple el ámbito sociocultural, y cómo este ha sido una barrera que obstaculiza el buen funcionamiento de las políticas públicas en materia de VIH/Sida, expresado en planes de acción que carecen de una mirada humanizadora. El principal error: pretender curar la enfermedad en el cuerpo y omitir la enfermedad social que perpetúa la estigmatización. Frente a este conflicto, el arte canaliza una reflexión crítica que nos interpela como parte de esta enfermedad y, por lo tanto, actores que deben enfrentarla desde un enfoque que incluya las múltiples aristas de este fenómeno. A pesar de que las obras presentan una gran diversidad en cuanto a medios de expresión artística, éstas dialogan entre sí en torno a un conflicto central. Medios audiovisuales, fotografía, técnicas mixtas, instalaciones y performance son reunidos desde tres ejes curatoriales: *purgar, sanar y transformar*, en contraposición al plan 90-90-90.

El recorrido comienza por purgar, una invitación a abandonar las nociones



Lucas Núñez, *Por encima de todo lo imaginable*, imagen de la instalación, (2018)

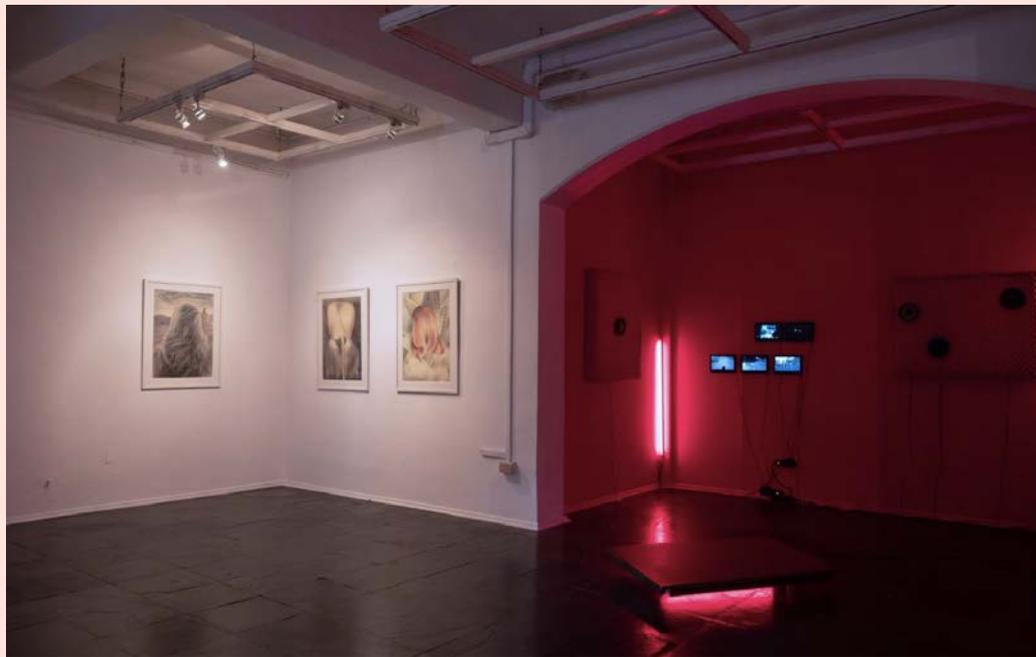
sobre el *diagnóstico clínico* y comprender el malestar y descontento por la vida vivida, cargada de narrativas impuestas sobre sus cuerpos, de frustración y rabia por las vidas que se han perdido. En este segmento nos encontramos con obras de Víctor Hugo Robles y del Grupo Proceso, este último con *Hot Line* (1991), el primer documental en Chile sobre el VIH/Sida.

En una segunda instancia, nos acercamos a sanar, un momento para realzar y destacar los rituales y procesos personales como una estrategia de afrontamiento, de resistencia y sanación. Aquí nos encontramos con las obras de Héctor González, Ricardo Rojas Toro y Lucas Núñez, quien con su obra *Por encima de todo lo imaginable* (2018), nos transporta a un imaginario ritualístico de principios de los años 80, periodo en el que fueron utilizadas plantas medicinales como alternativa a la medicación propiciada por la industria farmacéutica con sus inevitables efectos colaterales. Rituales que no se agotan con la remisión sintomática y que dan espacio a la dimensión afectiva de las personas.

Finalmente, el recorrido concluye en transformar, en donde se da paso a

visibilizar un cuerpo que se escapa de la norma biomédica, un cuerpo que no vuelve a ser el de antes. Vemos las obras de Felipe Rivas San Martín; Guillermo Moscoso, con el registro fotográfico y video de su performance *Bajo la sombra de los espacios sacrosantos* (2016); y Lotty Rosenfeld, con su intervención *Una milla de cruces sobre pavimento* (1979-2018) la cual toma lugar en la inauguración de la exposición, donde los asistentes salen en masa a la calle aledaña al museo y presencian el gesto en acción.

Abandono un museo que visito por primera vez. Salgo con preguntas, con dudas y cuestionamientos profundos, con sentimientos de encuentro y de urgencia. A mi parecer el mensaje es claro, somos cuerpo seropositivo, somos parte, causa y respuesta ●



## JUVENTUD

por Flavia Contreras

Estoy viendo una versión descargada ilegalmente del Abecedario de Gilles Deleuze,<sup>1</sup> es de madrugada y mi concentración no pasa de la última letra en la que me detengo: E de *Enfance*.

Luego de pasar la mayor parte del tiempo describiendo la construcción de su infancia a partir de la guerra, repara en una frase que no deja de hacerme sentido cuando pienso en la exposición de la que voy a hablar más abajo. La frase—parafraseada—dice algo así como que no existe el relato biográfico o autobiográfico como un valor propio de la infancia, tanto en su caso como aquel caso del ser que la narra. Al contrario, la infancia se transforma en relato, cuando como noción es capaz de construir por medio de un devenir un relato de la humanidad, es decir, que el acto de hablar de infancia sólo se construye

cuando aquel hablar es capaz de cimentar una historia de todos, o en la cual todos podamos habitar.

De ese relato que sirve para habitar otro relato colectivo y universal pienso en la exposición *Juventud*<sup>2</sup> donde un grupo de amigos reflexiona sobre la juventud en relación a sus propias biografías y obras, sobre como aprehendieron ellos mismos ese concepto y tal vez como lo hicieron su propio relato.

Por una obvia relación pienso quizás en *Alfabeto* de Paz Ortúzar, palabras transparentes de las que deriva una sucesiva de sinónimos de la palabra Juventud, y simultáneamente fuera de la sala construye artificios para flotar, los cuales van cambiando con el pasar de los días. Puede ser, quizás, esta noción a partir de un recuerdo propio o de lo que pudo haber sido, el lugar donde se nos impone la idea de pensar la juventud como una

experiencia temporal basada en una obligación vivencial, que, si la pensamos como lo señala la artista, sólo constituye un fantasma de un tiempo que no es finito, y que aquella temporalidad finita se adscribe a un artificio para flotar en la cual debemos reposar y dejar el tiempo pasar.

Ésta obra junto con la de Felipe Muhr, *El fin del mundo*—esculturas imaginadas sobre la ficción y humanización de las ciencias a partir de los dinosaurios—, me hacen pensar al igual que *Enfance* de Deleuze, en que si somos capaces de adscribir nuestras propias biografías a un relato colectivo quizás podemos volver a reescribir la historia “la Juventud de la humanidad” diría Deleuze en este caso.

Volvamos al abecedario, la R de *Resistance/Resistencia* corresponde a la construcción de un nuevo territorio o más bien a desterritorialización y posterior reterritorialización de un devenir.

Para Deleuze la resistencia deviene y ocurre como el arte, y el arte en sí es una resistencia pues construye nuevos conceptos y nuevas formas de comprensión; se libera una una potencia de esto “una vida

1. Entre 1988 y 1989 Claire Parnet entrevista a Gilles Deleuze. En esta Deleuze le atribuye a cada letra del abecedario una palabra que desarrolla desde su punto de vista durante el transcurso.

2. Exposición colectiva de los Artistas Constanza Alarcón, Claudia Bitran, Cristóbal Cea, José Pedro Godoy, Felipe Muhr y Paz Ortúzar, realizada en la Galería Nemesio Antúñez de la UMCE. Entre el 12 de octubre y el 17 de noviembre del 2018.



Derecha. Vista general de la muestra, (2018)

Felipe Muhr, *El fin del mundo*, greda cruda y dibujo sobre pedestal, (2018)

que es más personal, que no es la vida propia” (O’Sullivan, 2004, pág. 23).

La obra de Constanza Alarcón *A veces lloro sin querer* se construye a partir de un relato coral donde de manera rizomática imágenes y sonidos se van entremezclando entre ellos sin distinguir el origen de cada imagen; desde una marcha estudiantil, sonidos de protestas, imágenes recuerdos, paisajes, hasta colecciones de imágenes del volcanes robadas de YouTube, entre otros, son capaces de establecer, a mi parecer, un nuevo relato que propone y resiste la idea de una hegemonía de las imágenes como una linealidad temporal que deba responder a una narrativa clásica.

Las imágenes pasean y se intercambian entre ellas como un relato errante donde de la confusión emerge un nuevo lenguaje afectivo de éstas, y donde de éstas mismas podemos repensar en un arte construido a partir de una visión afectiva del territorio, de la Juventud en sí, más aún, de una juventud pensada como un relato colectivo que sobrevive gracias a la interrelación amistosa entre ellas.

Cuando Deleuze habla de Resistencia no deja de hablar de la Amistad (F de *Fidélité* o J de *Joie*, la alegría del ‘encuentro feliz’ de Spinoza) la resistencia solo puede ocurrir a partir de este *encuentro feliz*, donde a partir de la relación de los unos con los otros podemos crear estos nuevos conceptos resistentes—valga la redundancia—donde la amistad es uno de estos, que más allá aún nos auto constituyen como seres, “una tecnología de uno mismo, una tecnología de la autoconstitución”

Creo que en ésta exposición en particular es posible percibir un relato que se construye a partir del lenguaje afectivo que pudo ser creado por un grupo de amigos que vivieron amistosamente, generacionalmente, un periodo de tiempo que luego fue llamado juventud, y que, la exposición en sí misma consiste en derribar los mitos sobre las formas bajo las cuales uno debe comportarse o experimentar esta temporalidad impuesta por un relato global, social, o por el significado de una palabras.

Es así que podemos citar las reconstrucciones de Cristóbal Cea en *Fuente de la Juventud*, los pasos de baile en *Reggaetón*

*lento* de José Pedro Godoy, los disfraces bajo los cuales vivenciar un tiempo en *Pelos y pelucas* de Claudia Bitrán, todos estos son capaces de dialogar a partir de su diferencia, de la potencia de lo falso del propio concepto impuesto, pero a partir de esta misma diferencia es que logran excavar una nueva forma de pensar en la historia, en que quizás la historia algún día sea aquel relato emocional construido por nosotros, una red de historias nuevas de nuestras propias experiencias de la amistad como resistencia al tiempo, a la Juventud como un tiempo caduco.

Podemos ser siempre jóvenes si logramos resistir mediante la puesta en escena de nuestras emociones “como una máquina de guerra contra un pensamiento dominante, o contra lugares comunes” (O’Sullivan, 2004, pág. 22) ●

#### Trabajos citados:

1. Boutang, P. & Parmat, M. (Directores). (1996). *Labécédaire de Gilles Deleuze* [DVD]. Francia: Arte France.
2. O’Sullivan, S. (2004). *Friendship as Community: From Ethics to Politics*. *Takkekortet: The Written Acknowledgement*, 20-26. Dinamarca: Arhus.



## ES PINTURA EN CÁMARA

por Santiago Miranda Nam

En el año 2013, los artistas Joaquín Cociña y Cristóbal León decidieron comenzar a rodar *La Casa Lobo*,<sup>1</sup> su primer largometraje. Este film, realizado en *stop-motion*, materializa una investigación cinematográfica que comenzó a vislumbrarse en sus primeros cortos, pero que, a diferencia de ellos, generó un cambio radical en el proceso de rodaje y exposición. *Lucía, Luis y el Lobo* (2008), *El Tercer Mundo* (2011) y *La Bruja y el Amante* (2012) fueron proyectados en museos y galerías junto a una serie de objetos e instalaciones que surgieron del proceso de filmación. En *La Casa Lobo*, trasladaron este proceso al espacio

expositivo por medio de la instalación de un taller en cada una de las muestras que formaron parte de este proyecto; en efecto, habitaron diversas galerías y museos entre Latinoamérica y Europa a lo largo de cinco años.

Cociña y León trabajan una estética que transita entre lo mítico y lo autobiográfico. Cuentos infantiles y folklore popular se entremezclan con personajes y líneas narrativas distópicas o postraumáticas de la dictadura militar en Chile a través del uso de materiales de bajo costo: muebles abandonados, cantidades inconmensurables de *masking tape* y polvo. De esta manera, arman espacios que guardan semejanza con las instalaciones de artistas como Thomas Hirschhorn e Ilya Kabakov.

En el caso de *La Casa Lobo*, el plano secuencia relata la historia de María, una mujer que forma parte de la comunidad de Colonia Dignidad y que, luego de dejar escapar a tres cerdos, huye del

asentamiento para evitar su castigo. María queda cautiva en un refugio que opera como su hogar, en el cual se proyectan y habitan los traumas, los miedos que la persiguen y torturan. Las paredes parecen haber enfermado: las imágenes pintadas sobre ellas brotan como pestes y heridas que no llegan nunca a ser costras, pululan escupiendo objetos y cuerpos desmembrados. Los cuerpos descuartizados, más allá de la oscura carga simbólica que transmiten, hacen patente una manera de configurar las imágenes a través de planos pictóricos que anulan, con construcciones ilusorias, la tridimensionalidad.

Cada vez que el taller se despliega en el espacio de exposición, una de sus paredes sostiene un decálogo que instruye sobre las normas básicas que definirían el estilo del filme. Por ejemplo, la primera norma advierte: "Es pintura en cámara", decisión que tensiona las relaciones entre pintura e instalación, ya que, por un lado, la pintura de caballete se ha presentado

1. Dirección: Joaquín Cociña, Cristóbal León. Guión: Alejandra Moffat, Joaquín Cociña, Cristóbal León. Dirección de Arte: Natalia Geisse, Joaquín Cociña, Cristóbal León. Fotografía: Joaquín Cociña, Cristóbal León. País: Chile. Año: 2018. Duración: 75 min.



Izquierda. Joaquín Cociña y Cristóbal León, *Un Mundo Mágico*, imagen de la instalación, (2017)

Joaquín Cociña y Cristóbal León, *La Casa Lobo*, imagen del rodaje, (2017)

como una disciplina artística atemporal, transportable y restuorable; en contraposición a la instalación, que se establece como un acontecimiento artístico finito, pues terminada la exposición, es desmantelada. Si examinamos el taller como un espacio pictórico tridimensional, podemos repensar el estudio de *La Casa Lobo* como un mecanismo que evidencia los límites representativos de la pintura, ya que sus elementos compositivos se funden unos con otros, generando así una ilusión. En el filme, María está de espaldas, su rostro no existe; cuando gira su cabeza hacia la cámara, en una fracción de segundo brotan sus rasgos con el bullir de la cinta de enmascarar. De esta forma, la organización de los elementos que componen el taller es dominada por un punto de vista clave: la cámara y su encuadre, a diferencia de otros proyectos de *stop-motion* donde el espacio se planifica como un diorama o maqueta. *La Casa Lobo* opera como un libro pop-up, en el que

en cada cuadro se desenvuelven las capas que escenifican los planos del largometraje y, al mismo tiempo, tornan corpóreo un espacio tridimensional performático que está sujeto a constante cambio.

*La Casa Lobo*, como filme y proyecto artístico, revela un proceso de animación experimental que logró edificar múltiples capas en la experiencia de percepción del espectador ante la obra: primero como material en el traslado del taller a las galerías, pues ahí la tridimensionalidad se diseccionó y reorganizó para transformarla en una imagen plana. Finalizado el rodaje, este taller fue replegado y contenido por su segunda forma, el filme, que condensa imágenes que nos recuerdan la imposibilidad de archivar la experiencia de la instalación. Y al mismo tiempo, estremece al espectador con el movimiento encantado de María, pues el espectador se pierde junto a su figura en los macabros cuartos de *La Casa Lobo* ●



Aideen Barry,  
*Aerosol*, video, (2017)

La revista Cuadernos de Arte de la Escuela de Arte UC invita a artistas, académicos, curadores, teóricos de las artes, y a la comunidad en general, a colaborar con imágenes, reseñas y artículos inéditos que reflexionen sobre el feminismo en las artes visuales.

El otoño del 2018 fue especial para los movimientos sociales locales, lo llamaron el mayo feminista. Su impacto se sintió en todas las escalas, desde la prensa internacional hasta las universidades, y desde el parlamento hasta las galerías de arte. Si bien en nuestro país el voto femenino se ejerce desde 1949, hoy la distribución del poder entre hombres y mujeres está lejos de ser equitativa, ya que nuestro paradigma social sigue siendo esencialmente patriarcal, sexista y clasista. Las persistentes formas de opresión y exclusión instaladas aún en todos los ámbitos sociales, nos empujan día a día a reflexionar sobre el feminismo como una forma de vida alternativa y crítica del modelo dominante. Sin embargo, ya no hablamos de una identidad femenina universal capaz de agrupar a todas las mujeres en una sola categoría. Por una parte, entendemos que las diversas aristas de la discriminación, ya sea sexual, racial o económica, se viven de distintas maneras en distintos grupos de mujeres, y es por esto que hablamos de feminismos. Por otro lado, hablamos del término en plural, porque contamos con muchas vías de pensamiento distintivas al interior del imaginario general llamado “feminismo”. De esta manera, apelando

en general a un objetivo común, las formas de entender la exclusión y las propuestas para construir otras formas de relacionarnos pueden llegar a ser muy distintas. Igualmente, la estimación del rol de la masculinidad heterosexual, así como de otras identidades sexuales, varía notoriamente al interior de las diferentes líneas del feminismo.

Considerando la multiplicidad de subjetividades femeninas, en el siguiente número de la revista invitamos a explorar los modos en que teorías y prácticas artísticas contribuyen a deconstruir las limitaciones y opresiones de género. Sugerimos especialmente considerar el contexto local a propósito de la fuerza de los feminismos hoy, así como en general sobre la discusión de género y el enfrentamiento contra el marcado androcentrismo americano. Preguntar no sólo cómo el arte contribuye a la deconstrucción de los paradigmas de exclusión, sino también cómo el arte se ha visto modificado a la luz de estas discusiones.

Quienes deseen colaborar con artículos, conversaciones, imágenes o reseñas, deben enviarlos (ajustados a las normas de publicación señaladas en el documento adjunto) a la dirección de correo [pfsalas@uc.cl](mailto:pfsalas@uc.cl) antes del 1 de octubre del 2019 ●

**EQUIPO EDITORIAL**  
CUADERNOS DE ARTE UC

# **CUADERNOS DE ARTE N.23**



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

*Esta revista recibe apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.*

*La revista Cuadernos de Arte de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, fue fundada en el año 1996, con el propósito de publicar textos de autores nacionales e internacionales, poseedores de un perfil estrechamente ligado a la docencia, las artes y la reflexión académica.*

*Orientada a artistas visuales, académicos, profesionales y público general interesado en las artes, la elaboración de esta revista impresa ha facilitado la creación de un espacio de indagación teórica, con un sesgo crítico y reflexivo, directamente relacionada con el arte contemporáneo nacional y latinoamericano.*

*Cuadernos de Arte es una publicación anual. Cada uno de sus números es temático, los que refieren a materias complejas provenientes de los diversos ámbitos del quehacer artístico contemporáneo.*

## NORMAS EDITORIALES

*Cuadernos de arte* está abierta a colaboraciones originales e inéditas de académicos, críticos, escritores, y artistas nacionales e internacionales, con el objetivo de promover la investigación en torno a las dos líneas principales de la revista: el arte latinoamericano contemporáneo, y la relación de las artes visuales con otras disciplinas.

## INSTRUCCIONES ESPECÍFICAS PARA CADA SECCIÓN

### Artículos

En esta sección se aceptan artículos académicos y ensayos que desarrollen una propuesta interpretativa en torno a los ejes temáticos de la revista. En el caso de que correspondan a un proyecto de investigación o tesis, debe indicarse en una nota al pie de página.

Los artículos pueden estar escritos en castellano o inglés. Cuando se citen otras obras teóricas o literarias, se sugiere citar en el idioma original y agregar la traducción en nota al pie de página.

La longitud mínima de los artículos es de 3000 palabras, y la máxima de 4000, utilizando tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. El formato de citas y bibliografía debe ajustarse al formato *MLA Style Manual*.

Los artículos también deben incluir una nota biográfica del autor o autora, de no más de 100 palabras, junto con sus datos (dirección electrónica, filiación institucional, ciudad y país).

Se recomienda enviar por separado al menos dos imágenes para acompañar el texto, en formato jpg o tiff, en buena resolución. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### Conversaciones

En esta sección se aceptan entrevistas o diálogos entre artistas, académicos, críticos o personas vinculadas a las artes visuales en general. Pueden estar escritos en castellano o inglés.

La longitud máxima es de 3000 palabras, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Las conversaciones deben incluir una introducción (máximo 500 palabras) en la que se presente a los (o las) participantes del diálogo.

Se sugiere, asimismo, incluir una selección de imágenes que sea representativa del trabajo de al menos uno de los (o las) participantes, en buena resolución y en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de esas imágenes debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

### Reseñas

En esta sección se aceptan textos críticos breves sobre exposiciones de arte que hayan sido realizadas en Chile durante el período que dura la convocatoria para

este número de la revista (última semana de enero, primera semana de junio). También se aceptan notas de lectura sobre libros o catálogos de arte que hayan sido publicados en el último año.

Los textos deben tener una longitud mínima de 700 palabras y máxima de 1000, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Es necesario que la reseña vaya acompañada por, al menos, dos imágenes en buena resolución de la muestra o el libro reseñado. Las imágenes deben enviarse por separado, en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

### Envíos

Las colaboraciones deben ser enviadas por correo electrónico, en formato *word*, a la dirección de contacto de la revista: [pdittbor@uc.cl](mailto:pdittbor@uc.cl)

### Revisión y decisión

Los envíos para la sección de artículos serán evaluados por un sistema de arbitraje ciego de pares (peer-review). Se valorará la calidad del texto, su relación con los ejes temáticos de la revista y el cumplimiento de los aspectos formales.



Ding Ren, *Window Race*,  
fotografía, (2018)

Derecha. Ding Ren,  
*In the Mood For Love*,  
fotografía, (2018)



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES



Daniel Reyes Leon,  
*Ortografía*, (2009)