

ESCENAS LOCALES

ficción, historia y política
en la gestión de arte
contemporáneo



ESCENAS LOCALES
ficción, historia y política en la gestión de
arte contemporáneo

ESCENAS LOCALES
ficción, historia y política en la gestión de
arte contemporáneo

Justo Pastor Mellado

Nota introductoria
Carolina Olmedo

Índice

Sobre esta edición 7

Notas preparatorias para la charla de Rosario 17

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario 18

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario II 21

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario III 23

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario IV 25

El curador como Antígona (Septiembre 5, 2007) 27

Sobre la construcción de escenas locales 31

Sobre la construcción de escenas locales (Junio 27, 2008) 32

Sobre la construcción de escenas locales II (Julio 23, 2008) 42

Escenas comparadas (Mayo 18, 2009) 49

Construcción de escena (Mayo 15, 2009) 53

La escena de Antofagasta (Septiembre 4, 2009) 56

Arte y Territorio 61

Arte y Territorio (Septiembre 22, 2009) 62

Arte y Territorio (2) (Septiembre 30, 2009) 64

Arte y Territorio (3) (Octubre 1, 2009) 66

Arte y Territorio (4) (Octubre 3, 2009) 68

Arte y Territorio (5) (Octubre 6, 2009) 71

Arte y Territorio (6) (Octubre 9, 2009) 73

Arte y Territorio (7) (Octubre 15, 2009) 78

Arte y Territorio (8) (Octubre 17, 2009) 80

Arte y Territorio (9) (Octubre 20, 2009) 82

Espacios de arte 87

Espacios de arte (Mayo 31, 2010) 88

Espacios de arte (2) (Junio 2, 2010) 90

Mellado, Justo Pastor
Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo - 1a ed. -
Córdoba: Curatoría Forense, 2015.
216 p. ; 23 x 12 cm.- (Textos críticos / Carolina Olmedo)

ISBN 978-987-28847-2-7

1. Políticas públicas. 2. Cultura. 3. Arte. I. Título
CDD 306

Fecha de catalogación: 19/11/2013

De la Colección TEXTOS CRÍTICOS

Editora

Carolina Olmedo

Diseño

Sebastián Valenzuela

Diagramación

Valentín Andrade

Editorial Curatoría Forense agradece especialmente a Justo Pastor Mellado, Celeste Fernández, Lorena Pereyra y a todo el equipo de gráfica integral Cooperativa de trabajo Limitada.

La edición consta de 400 ejemplares.

Impreso en Argentina.

ISBN 978-987-28847-2-7

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723.

Espacios de arte (3) (Junio 15, 2010)	94
Espacios de arte (4) (Junio 16, 2010)	97
Espacios de arte (5) (Junio 30, 2010)	99
Residencias (Julio 7, 2010)	103
Residencias (2) (Julio 19, 2010)	109
Espacios de arte (6) (Julio 21, 2010)	113
Espacios de arte (7) (Agosto 13, 2010)	116
Espacios de arte (8) (Agosto 16, 2010)	118
Espacios de arte (9) (Agosto 16, 2010)	120
Territorios	123
Territorial (Noviembre 8, 2010)	124
Territorio y cultura (Noviembre 14, 2010)	127
Oficinas de manejo para prácticas estéticas limítrofes (Enero 3, 2011)	132
Desarrollo de escenas locales (Mayo 9, 2011)	135
Tasa mínima (Septiembre 1, 2011)	138
Zonas extremas (Septiembre 1, 2011)	142
El intersticio	145
Ejercicios de escenificación	157
Mi última clínica en Córdoba (Diciembre 19, 2012)	158
Mi última clínica en Córdoba (2) (Diciembre 26, 2012)	160
Mi última clínica en Córdoba (3) (Enero 3, 2013)	163
El centro cultural como dispositivo de aceleración del imaginario local	165
¿centros de arte contemporáneo? (Julio 24, 2013)	174
Densidad (Diciembre 16, 2013)	177
Palabras en la presentación de <i>escritura funcionaria</i> en el CENTEX - CNCA (Enero 8, 2014)	178
La máquina de coser (Marzo 31, 2014)	180
Investigación de imaginarios locales (Mayo 26, 2014)	182
De cómo se trabajó la producción programática del PCDV (Mayo 22, 2014)	185
Apuntes para el cierre de las primeras jornadas de historia local: culinaria y canto popular como ejes de trabajo (Septiembre 4, 2014)	188
Lugares	196
Glosario	198
Índice onomástico	207

Sobre esta edición

Una de las preguntas que el trabajo en torno a *Escritura funcionaria* dejó abiertas a sus editores fue ¿Qué significa que una plataforma como Curatoría Forense, cuyos esfuerzos se invierten en la investigación sobre escenas locales para contribuir a su consolidación, se interese en publicar escritos que se producen a la par de un trabajo institucional? En eso entonces Justo Pastor Mellado dirigió el proyecto del Parque Cultural de Valparaíso, y el libro se presentaba como el cierre de un ciclo en el cual se acumularon saberes basados en la praxis de un programa político en cultura. En ese sentido, *Escenas locales* es el pago de una deuda editorial con el autor y sus lectores: es la puesta en público del camino preparatorio y paralelo a la realización de dicho ambicioso programa. Es un libro que busca transparentar las reflexiones de un Mellado experimentado, y sobre todo de una enorme voluntad de independencia.

Esta voluntad se ha traducido a lo largo de la carrera del autor como un proyecto programático, así como una apuesta por la crítica como la productora más eficiente de conocimiento en nuestro contexto particular: “no es lo mismo trabajar de curador en una sociedad de primer mundo, de musealidad satisfecha, completa, que en una sociedad de musealidad frágil, incompleta”. Desde esta perspectiva, el problema de lo local está completamente cruzado por las lógicas de transferencia en el arte contemporáneo que se imponen desde los grandes centros del arte mundial a resto de las regiones, como una matriz que adquiere vigencia metodológica y se reproduce dentro de ellas a una menor escala, *ciudad a ciudad*. Así, en los países de la periferia del arte contemporáneo las fórmulas de su producción, promoción y circulación resultan fallidas ante la ansiedad por alcanzar la promesa de la modernización, pero sobre todo ante la falta de herramientas que permitan una observación honesta sobre el territorio y el espacio social sobre el cual se trabaja.

La mirada deambulante que se plasma a lo largo de los ensayos busca la comprensión de estos vínculos desde la posición del especialista, así como también como teórico se aventura ante el descubrimiento de modelos, relatos y memorias alternativas posibles entre los lugares que ha visitado durante los últimos años. La consciencia

acerca de su propia influencia da cuenta de ello, sobre la que afirma “hay que saber que en el momento en que un curador renombrado visita una ciudad significativa de nuestra región, remueve la composición de la escena local.”

¿En qué consistiría un juicio honesto sobre estas escenas locales? ¿Cómo participar y consolidar de un espacio de producción de arte que exceda la simulación del espacio normativo del arte contemporáneo? Lo propio, lo que la escena local no adopta como una impostura desde las escenas oficiales nacionales y globales, estaría conformado por todo aquello que se construye y ofrece a sí misma con el fin de validar al arte contemporáneo como un ejercicio reflexivo específico. Contrario a esto, muchos de los espacios y agentes evaluados por el autor a lo largo del texto tienden a trabajar en el paradigma de lo global desde su individualidad, elaborando plataformas de autopromoción que no colaboran en que la escena que las contextualiza adquiera una mayor consistencia. Sin embargo, y pese a que esto último se erige como un modelo imperante legitimado por las políticas públicas de los estados latinoamericanos mencionados, Mellado rescata un sinnúmero de experiencias que pueden ser tomadas a modo de ejemplo de una búsqueda autocentrada y a la vez colectiva. Una exploración que se plantea la inclusión, la diversidad y el rescate de las narraciones colectivas desde la participación, saliendo de la “representación imaginada” de los estudios de audiencia y el discurso ciudadanista-liberal.

En este sentido, el libro que nos propone Mellado también es una oferta metodológica acerca de cómo leer una producción local e insertarla en un contexto histórico y social propio. Así, mientras en algún ensayo se tienta un ejercicio de memoria en la trinchera de lo íntimo como la posibilidad más extrema de construcción de un territorio (*La Máquina de coser*), en otros se hace una lectura sistémica y extensa que utiliza al espacio geográfico como campo de lectura de la mayor cantidad visible de capas narrativas superpuestas (*Construcción de escenas locales*). El mejor ejemplo de esta apuesta metodológica es la confluencia de ambos aspectos en el uso que Mellado hace de su ciudad de origen, Concepción, como una herramienta permanente de medición de escenificación: en sus recurrentes apariciones, siempre teñidas por la enunciación biográfica y experiencial, Concepción

emerge en relación o comparación con otros territorios como una escena modelo en términos de infraestructura y proyecto político de autonomía.

Otra entrada del texto vinculada a la propia trayectoria del autor es el replanteamiento del espacio de arte en un tránsito desde lo exhibitivo a lo editorial: aspecto que Mellado ha dedicado décadas de su trabajo crítico, y en el cual insiste a partir de su potencial histórico y rendimiento político en el contexto chileno de dictadura. Así, “si no hay materialidad espacial para un centro de arte, hagamos que el espacio editorial se convierta en un espacio de arte radical”. Un espacio editorial que supere la tara de la difusión, a la que hoy responden gran parte de las publicaciones sobre arte en América Latina, y se constituya como un soporte de producción de obra capaz de modernizarla en clave local.

En este sentido, y desde la invariable locación de una ciudad que se piensa y representa como una *petit metropoli* (Santiago), es innegable que el Chile que emerge en el relato de Mellado es extremadamente profundo. Un territorio-cicatriz marcado -y aquí uso sus propias palabras- por la tronadura de la minería del desierto y el viento de la Antártica. Un Chile que se opone antagónicamente a la postal bucólica del valle central promovida por la pintura decimonónica, rescatada antes del salón hacendal por el dictador de turno. La imagen de un lugar donde a la tierra le tiemblan las tripas, donde se suceden desastres naturales y matanzas, es sugestiva y provocadora. Nadie puede decir que éste no es un material de trabajo privilegiado, y quizás ninguna prosodia como la de Mellado consigue dar mejor cuenta de ello.

El lenguaje de Justo Pastor Mellado, distintivo tanto en sus sentencias teóricas como en su materialidad editorial, ha sido cuidado en su impronta y tono. Los énfasis formales en la escritura original de los ensayos -el uso de algunas expresiones espaciales, la marcación con cursivas y mayúsculas- no han sido tocados, a modo de puesta en escena de la constante voluntad editorial del autor. La modificación en la mención a algunas instituciones -desde lo informal a lo formal- responde a la necesidad de hacer más legibles las relaciones que Mellado dibuja a través de los espacios y sujetos convocados en estas páginas. En ese sentido, la edición de este libro apuntó a ello en todo momento: su necesario despliegue en el

espacio local a modo de encuentro con el trabajo de otros, una vía de consolidación regional basada en el aprendizaje a partir de la experiencia conjunta.

Carolina Olmedo Carrasco
Santiago de Chile, Agosto de 2015

Quiero tu amor, quiero tu venganza.

Publicamos este libro para aprender, para ser desafiados, para construir nuestro oponente, vernos interpelados y empujados a la discusión, expuestos en la medida que argumentamos con él.

Creemos que el conocimiento se construye en la relación con otro, por ello damos voz pública a un interlocutor que se preocupa por revisar y organizar conceptualmente lo que acontece en los espacios menos institucionalizados, interesado en hacer justicia historiográfica de los acontecimientos callados, obviados u olvidados.

Nos sentimos cómplices de su política de provocación, de su posicionamiento frente a la contingencia artística latinoamericana, al señalamiento y énfasis de lo que acontece, en su alteridad política persistente, presente y frecuentemente invisibilizada.

Tomamos este texto como una herramienta que nos ayuda a comprender nuestro lugar, la cualidad de nuestro rol y la potencia efectiva de nuestras acciones en relación a nuestros contextos de trabajo.

Su Ficción es la forma de hacer visible lo lejano pero evidente de lo real. Su Historia es un intento de orden argumentativo. Su Política es una manera ruda de negociar y acordar con otras eficiencias, más establecidas y más espectaculares.

Nos estamos alimentando de esta tensión, tensión que nos habilita a imaginar nuevas estrategias de readaptación a la voluntad de crisis.

Nos alineamos entonces con el deseo explicitado por Lady Gaga: *quiero tu amor y quiero la venganza de tus amantes.*

Jorge Sepúlveda T. y Guillermina Bustos

Consejo Editorial

**NOTAS PREPARATORIAS PARA LA
CHARLA DE ROSARIO**

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario

El jueves 23 de agosto, en el Salón de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, invitado por el Centro Cultural El Levante y la Secretaría de Extensión Cultural de la Facultad de Humanidades de la UNR, debo dar una charla en la que presentaré el texto *El curador como productor de infraestructura*. El mencionado texto fue elaborado para participar en el Coloquio Internacional organizado por el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, Ecuador, en julio del 2001¹.

Al presentar un texto a un público que no ha experimentado su lectura, lo más que se puede pretender es relatar las condiciones de su factura y el modo como se ha constituido el discurso de su posteridad. Finalmente, lo que presento es la modalidad efectiva de un modelo de trabajo analítico acerca de los problemas de transferencia en el arte contemporáneo.

Todo esto comienza con un reconocimiento básico: no es lo mismo trabajar de curador en una sociedad de primer mundo, de musealidad satisfecha, completa, que en una sociedad de musealidad frágil, incompleta. Esta es una distinción tonta, pero que los agentes del sistema de arte olvidan con frecuencia. Hay que partir de distinciones tontas para no cometer errores de perspectiva en el abordaje del estatuto del curador. Hay que saber que en el momento en que un curador renombrado visita una ciudad significativa de nuestra región, remueve la composición de la escena local. Se piensa que su sola presencia es un polo de atracción para invitaciones posibles. Sin embargo, no se hace la distinción entre curador de servicio y curador de infraestructura. Éste será el objeto de mi conferencia.

Pensando en un público compuesto de estudiantes y artistas emergentes, en una ciudad como Rosario (en la que el día siguiente a mi conferencia se inaugura una exposición de Juan Grela en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino), debo insistir, por sobre todo, en la noción de infraestructura y en el rol que ésta

1 La primera versión de este ensayo fue publicada el año 2002 en la sección Ediciones Digitales de <http://www.justopastormellado.cl>

juega tanto en la producción de escritura como en la afirmación institucional de una escena local.

La figura del curador tan solo remite a cubrir un tipo de actividad que, desde época reciente, ha recompuesto los cargos en el campo de batalla de la designabilidad del arte. De este modo, el curador absorbe las limitaciones de una categoría laboral de nuevo tipo en el espacio museal, fijando el estatuto de la subordinación o de la independencia institucional. La estabilidad de su función, así como la permanencia de su intervención, estarán determinadas por la consistencia de la institución referida. Por lo tanto, como figura agencial y categoría laboral, el curador responde al tipo de demandas que las formaciones artísticas plantean en una coyuntura determinada. Demandas que poseen unos modos de resolución que dimensionan los grados de desarrollo y definen la posición de los agentes en el seno de cada formación (galerismo, coleccionismo, enseñanza de arte, musealidad, crítica, etc.).

En 1992, Ivo Mesquita me extendió la invitación a participar con un ensayo en el catálogo del proyecto curatorial que tituló *Cartografías*. Mi intervención tuvo por título *El efecto Winnipeg*. Es preciso relatar la “pequeña historia” de este título: Winnipeg es la ciudad canadiense cuya galería de arte (Winnipeg Art Gallery) invita a Ivo Mesquita a trabajar en un proyecto de residencia, cuyo resultado es la concepción y producción de una exposición, digamos, de “arte latinoamericano”. En este proyecto, la propuesta de Ivo Mesquita sostiene la hipótesis del **curador como cartógrafo**. Este dato es muy importante porque ese año tiene lugar la “Operación 500 años”². En esa coyuntura, aceptamos que la crítica de arte española se permitiera, todavía decir algunas cosas que hoy no le permitimos. Entre 1992 y el 2007 se ha acrecentado la crítica teórica latinoamericana y ha

2 Nota de la editora: con esto, el autor se refiere a lo que se ha denominado como la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América: un conjunto de actividades elaboradas por el gobierno español (1988-1992) y replicadas en otros lugares del mundo para conmemorar la llegada de los españoles a territorio americano en 1492. Iniciadas en el marco del ingreso de España a la Comunidad Económica Europea en 1986, sus actividades más reconocibles son los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992) y la Exposición Universal de Sevilla (1992).

puesto unos límites que será de rigor señalar desde nuestra experiencia local. Porque todavía tenemos mucho paño que cortar a propósito de la recepción de la crítica española de la exposición de arte latinoamericano que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el año 2001, bajo el título de *Heterotopías*. De eso no hay novela. Es necesario reconstruirla y, sobre todo, poner en tensión los conceptos locales de esa gran empresa de enunciación curatorial. Lo que sigue es más que nada para el público rosarino: Winnipeg es el nombre con que fue rebautizado el barco que fletó el gobierno republicano español para trasladar a más de dos mil refugiados de la Guerra Civil, desde el puerto de Bordeaux (Francia) a Valparaíso (Chile), en 1939.

Pues bien: en dicho navío viajaron personajes que serían claves en la modernización de ciertas prácticas culturales chilenas; particularmente en la aparición de una escritura contemporánea sobre teatro y crítica de artes plásticas, la reforma de la industria gráfica y del interiorismo, y el advenimiento de la modernidad pictórica chilena, entre otras. El arribo del Winnipeg ocurre en septiembre de 1939, y al cabo de una década y media el efecto orgánico de lo ya anunciado se hizo visible en la recomposición de la cultura chilena contemporánea.

Me pareció necesario vincular el nombre de la institución que sustentaba esta curatoría con el nombre del barco que habilitó *una situación de arribo*. El “efecto Winnipeg” tiene sentido en Chile, porque se puede contar con una “superficie institucional de recepción” de la inscripción llamada “efecto Winnipeg”. A saber, el aparato universitario.

En la formación cultural chilena de entre 1940 y 1960, el aparato universitario ejerce la función de institución hegemónica de recepción de las transferencias de conocimiento social. En este contexto, el “efecto Winnipeg” puede ser reconocido como una operación de *producción de infraestructura*, porque permite la habilitación y la legitimación de conocimientos muy precisos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas.

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario II

Winnipeg es una palabra que remite a un modelo traumático de migración. Me pregunto si en verdad existe un modelo no traumático de migración, en el sentido de que toda migración porta consigo el malestar de la partida y del abandono. Todos sabemos que, en el fondo, una migración es el síntoma de una derrota que afecta la condición de permanencia de unos agentes en su tierra de origen. Solo habrá *lengua de arribo* o *lengua de destino* si se aseguran unas mínimas condiciones de inscripción de la transferencia: solo si se cumplen aquellos requisitos de afianzamiento de la traductibilidad de la lengua de origen. En el caso de la exposición *Cartografías*, lo que fue subvertido fue la condición de la traductibilidad misma, poniendo en cuestión los equilibrios subordinantes que acomodan la nitidez de las proyecciones entre lengua de origen y lengua de destino.

Mientras realizo la charla de Rosario, en Montevideo tiene lugar el Encuentro Regional de Arte organizado por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo y por la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. En su programa de conferencias y mesas redondas hay un eje problemático que se articula con lo que acabo de plantear a propósito de las migraciones: se trata de estudiar, en el caso de Montevideo, los guiones curatoriales centrados en los conceptos de “región” y de “frontera”, abordados desde una mirada histórica —el imaginario federal del Cono Sur en el siglo XIX— y desde una mirada contemporánea —el problema cultural de las migraciones, de las construcciones imaginarias de lugar y los límites que los circuitos de poder imponen al arte contemporáneo. Justamente de eso se trata: es preciso someter a una crítica radical el guión implícito tanto de la crítica española como de la crítica anglosajona académica universitaria. Esto supone abrir la perspectiva de un debate severo, como señala Gabriel Peluffo, entre arte e historia política, entre culturas migrantes y antropología. Lo anterior debiera permitirnos renovar las historias de las migraciones artísticas y los efectos de retorno. El arte moderno ha sido un efecto consistente de cruces migratorios. Las historias más significativas resultan ser aquellas que reconstruyen las “dis/locaciones”.

Se trata, pues, de historias de malestar relativa a artistas que no pueden tener acogida en sus escenas de origen. De este modo, la historia de las migraciones del arte redefine las propias historias de las escenas locales. El desafío metodológico consiste en articular líneas de trabajo investigativo poniendo el acento en la dimensión de las mermas de transferencia y en el modo en que los artistas producen las condiciones de su regreso.

Sin embargo, el deseo de reconocimiento universal está más ligado a una estrategia de promoción de las instituciones garantizadoras que a una conquista analítica del trabajo de historia realizado en las escenas locales. En estas últimas, la falta de historia resulta directamente proporcional a la falta de recursos para sostener y desarrollar *investigación dura*. Por lo cual, parece contradictorio sostener un discurso de reconocimiento universalista de obras cargadas por las condiciones en las que fueron realizadas, al mismo tiempo que se acrecienta la fragilidad institucional local de la producción de escritura. En cada escena local, esta situación adquiere rasgos particulares que afectan de manera específica la relación entre el trabajo de historia y la producción de exposiciones. Esto ha puesto en marcha una dinámica nueva en la producción de exhibiciones, en la medida que desde comienzos de la década de los noventa -desde Brasil, Argentina, Venezuela y Colombia- estas exposiciones han comenzado a interpelar el estado general de la escritura de historia.

El curador de este tipo de exposiciones no podía adquirir el mismo estatuto ni las mismas tareas que un agente que, bajo el mismo nombre, trabajara en el campo de las instituciones legitimadoras externas. Necesitábamos producir una definición específica para un curador que operaba en un terreno en el que no existía infraestructura cultural que permitiera afirmar la permanencia de una escena local. Fue entonces que produjimos la distinción entre *curador de servicio* y *curador como productor de infraestructura*.

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario III

¿En qué consiste una práctica curatorial de servicio? De manera muy simple, en la edición local de un guión asignado por los criterios de legitimación de las industrias de exposiciones, como rama de la diversificación de inversiones en el terreno de las imágenes de marca -relativas al fortalecimiento de la “vanidad”, tanto de los Estados como de las multinacionales. Es decir, la extensión museal de la industria del espectáculo.

Se trata de un tipo de extensión institucional que supone la existencia de una historia museal consistente, que desde la Revolución Francesa al advenimiento de la modernidad plástica consideró que la historia del arte moderno era el paradigma del avance del espíritu humano. La contemporaneidad significará asumir la conciencia de que ya no hay más avance, en el sentido de un laicismo heroico, sino reconducción a la retaguardia arcaica de la consolación. Sin duda, esta consideración ha sido posible porque este segundo tipo de curador ha permitido iniciar el combate contra las exposiciones de consolación, financiadas -por lo general- por grandes corporaciones que, a su vez, exhiben en cada escena local la vanidad de sus inversiones.

En *La paradoja del conservador*, Jean Clair aborda la actualidad del estatuto del curador, haciéndonos recordar que en la Roma antigua el curador era quien, habilitado por la autoridad religiosa y política, tenía a su cargo la “guarda” (la custodia) de las imágenes de los dioses. No importaba qué dioses, pero había que tener alguno. Pongámoslo de esta manera: el avance del espíritu humano se deberá localizar, probablemente en la profusión edificatoria de los museos, entidades para-museales o centros de arte contemporáneo creados en una misma “línea de montaje”; al menos en las escenas de garantía de *primer orden* (Ciudad Global). Estos últimos centros son laboratorios en los que se producen y testan las obras que, mediante la acción de agentes para-museales, terminarán haciéndose un lugar en el museo. El museo como lugar de memoria, solo posible en sociedades de infraestructura museal cuyos guiones de montaje están ya legitimados por una historiografía canónica.

La noción de curador de servicio proviene de ciertas polémicas en torno al estatuto de la Ciudad Global, en el capítulo relativo a los servicios a la producción en el orden económico de la Ciudad Global. Los servicios a la producción cubren las siguientes áreas: finanzas, asesoramiento legal y de gestión general, innovaciones, desarrollo, diseño, administración, personal, tecnología de producción, publicidad, limpieza, seguridad y almacenamiento. Un importante componente de estos servicios a la producción es el conjunto diverso de actividades donde se mezclan mercados de consumidores finales con mercados empresarios. La producción de una exposición pone en movimiento un complejo dispositivo que combina un “público específico” con la actividad de mercados empresarios que financian los diversos sectores intermedios de la cadena de producción exposicional: empresas de transporte, seguros, expertizaje en conservación, embalaje, diseño, paneles, imprenta, trabajo editorial, manufactura de souvenirs, etc.

En la industria publicitaria, la recomposición de la imagen de marca de las empresas pasa por establecer criterios de financiación de exposiciones de prestigio que permitan deducir impuestos, poniendo en ejecución normas de *censura blanda* a través de discriminaciones conceptuales que establecen una línea de (in)tolerancia formal que separa la textualidad promocional del trabajo de historia propiamente tal. El servicio a la producción permite montar operaciones de alta rentabilidad simbólica que fortalecen la vanidad de las empresas (y en ciertos casos, de los Estados), haciendo concurrir la innovación tecnológica (industria editorial), la asesoría legal (deducción de impuestos, seguros, etc.) y la gestión cultural. Es decir, reproduce la normalidad del sistema de producción de exposiciones de exportación, cuya itinerancia termina por convertirse en “sistema” de referencia e intervención. No podía ser de otra manera y no se conoce otro dispositivo para favorecer el intercambio de conceptos y de obras. Sin embargo, en la negociación interna del “sistema de arte”, en una formación artística determinada, el poder de algunos de los agentes resulta dominante al punto de no tener contrapeso.

Notas preparatorias para la charla del 23 de Agosto en Rosario IV

En noviembre del 2001, en un coloquio realizado en Santiago de Chile, Marcelo E. Pacheco recogía —desde su perspectiva— la distinción servicio/infraestructura del modo siguiente: “A diferencia de lo que ocurre en los países del norte, la práctica curatorial en América Latina y las curadurías de arte latinoamericano, deben actuar en un espacio de mayor responsabilidad para la lectura y análisis de sus propias producciones culturales”³. Y agregaba: “Dentro del panorama actual de debate sobre las cuestiones metodológicas y epistemológicas de la acción curatorial, muchas de las aproximaciones aquí planteadas corresponden a las ideas desarrolladas por Justo Pastor Mellado, Luis Enrique Pérez Oramas y este autor en el simposio ‘Representing Latin American / Latino. Art in the New Millennium: Curatorial Issues and Propositions’, The University of Texas at Austin, octubre 1999”.

Me parece justo mencionar las situaciones de enunciación de estas hipótesis, con el objeto de señalar que *curador no designa un concepto estable, sino que describe una categoría de operador que está determinada por la fortaleza edificatoria del trabajo de historia en cada escena local*. En este texto, Pacheco incluye un rasgo capital para comprender el carácter de la coyuntura abierta por diversas exhibiciones que han tenido lugar en el último quinquenio:

“En este escenario la antinomia inicial historia del arte versus práctica curatorial comienza a deslizarse en varias direcciones. No se trata de un reemplazo de lo viejo por lo nuevo, ni de una disciplina por otra más joven. Tampoco se trata de un traspaso de funciones, sino de un orden nuevo en el que la historia del arte como tal todavía no encuentra su posibilidad de eliminar viejos mandatos, mientras la práctica curatorial parece dispuesta a aceptar el desvío de escrituras y narraciones desprejuiciadas”.

Lo que el autor pone en relevancia es el hecho que en una formación artística, la falta de historia —retraso metodológico— habilita el efecto causado por la inflación

3 cf. Marcelo E. Pacheco, *Campos de batalla... Historia del Arte vs. Práctica curatorial*, Ponencia Simposio Teoría, Curatoría, Crítica, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 12, 13 y 14 de noviembre del 2001.

del rol ejercido por el periodismo de arte.

Esto ocurre en escenas en las que la práctica de historia del arte no está suficientemente consolidada en el aparato universitario -garante de la producción de conocimiento-, de modo que el discurso legitimador de los periódicos pasa a ser considerado como “el discurso de la historia”. A falta de vigilancia teórica, el discurso periodístico se excede en la instalación de una consistente “sordidez epistemológica” que afecta gravemente la percepción social del trabajo de historia.

En este sentido, las curatorías de servicio no harían más que reproducir las condiciones de fragilidad de las formaciones artísticas “nacionales”. Lo que hace falta es el montaje de operaciones de *producción de infraestructura* que permitan la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas. En cada formación artística, en cada región, dependiendo de la consistencia de sus instituciones museales, existirá la posibilidad de realizar un diagnóstico de las necesidades de inversión en infraestructura.

Cuando hablo de infraestructura me refiero a algo más que una edificación: se trata de la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción tanto de obras como de fuentes documentales, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo en un sentido estricto; esto es, aquel arte, aquellas obras que proporcionan el diagrama de acceso al retraso analítico de las historias locales. En nuestra región, la necesidad de realizar los estudios comparativos que recojan el diagnóstico del estado de la disciplina, pero en el terreno de su cartografía epistemológica. En este punto recupero la experiencia de Ivo Mesquita en *Cartografías*, pues el diagrama de las obras que considera es el que proporciona los indicios que permiten la interpelación, tanto de las historias retrasadas como de los discursos de servicio.

A título puramente ilustrativo de mi hipótesis, recupero tres artistas de dicha selección hilvanados en torno a esta misma palabra: hilván, un vocablo que remite a costura, a la delimitación de un objeto vestimentario, y finalmente, a la representación problemática de la corporalidad.

¿Qué es lo que “hace problema” en esta representación?

Hacer problema: indicar el *punctum* del complejo analítico dibujado (prefigurado) en la obra. Por dibujo aquí se entenderá la representación gráfica de una escritura inconsciente (de obra). En este sentido, el título del proyecto de Mesquita -*Cartografías*- se refería a la letra arcaica marcada por los itinerarios de deseo de arte latinoamericano, abriendo y acrecentando la cuenca semántica de su inscripción contemporánea: en el borde revertido de la última década. Letra que señala el blasón de cuerpo, que indica la imagen parlante -por decirlo de algún otro modo- en que el sujeto de la enunciación institucional está obligado a reconstruir la necesidad conceptual de su aparición. Entonces, *el curador como productor de infraestructura* es aquel que debe subordinarse a este objetivo de recuperación del síntoma; el rescate de las obras como síntoma de las identificaciones en curso, inscritas sobre una trama estratificada de determinaciones orgánicas, musealmente determinadas. Ello justamente porque, en el nacimiento de nuestras repúblicas, la necesidad de escribir el cuadro de las vegetaciones nacionales estaba directamente vinculado a una estrategia científico-militar de cuya eficacia dependería la edificación del Estado. Así, las curatorías de servicio se caracterizarían por reproducir hoy el darwinismo museal que sostenía las estrategias de consolidación originaria de los sujetos que durante el siglo XIX tuvieron el privilegio de convertir sus deseos privados en políticas públicas.

El curador como Antígona (Septiembre 5, 2007)

El día 23 de Agosto pronuncié la conferencia ya anunciada en *Notas preparatorias*. En el público, la única persona que tenía un ejemplar del catálogo de *Cartografías* era Daniel García. Lo ha leído y trabajado del modo en que un artista puede trabajar un texto: haciéndolo productivo en la generación de valor de su propia cadena. De este modo, había al menos un cómplice en la sala. Podía suponer que habría otros, convocados desde la lectura de *Notas preparatorias*. Pese a que solo algunas personas de El Levante habían recurrido a la lectura del material de manera anticipada, ello no fue una dificultad para proyectar en su presentación imágenes en las que se reproducía la portada y la organización gráfica interna de este catálogo. La forma en que se disponen las cosas no es indiferente: el orden en que aparecen los textos, las

traducciones, las articulaciones entre arte y textos, esto es lo que hace que un catálogo conquiste un lugar como herramienta teórica o como *coffee table book*.

En la conferencia no proyecté imágenes de obras de arte, sino páginas abiertas, doble páginas, consistencia tipográfica, localización significante de columnas, etc. De este modo, me detuve particularmente en la organización en doble columna del glosario escrito por Paulo Herkenhoff. No dejo de repetirlo: este glosario fue el diagrama de contextualización para el plan de montaje de la XXIV Bienal de Sao Paulo, en 1998 (y al hablar de montaje me refero a la curatoría como edición, como acto de enunciación).

Al final de la conferencia se me acercó Beatriz Vignoli, escritora de crítica en el periódico *Rosario /12*, para hacerme una entrevista. Tenía en sus manos las *Notas preparatorias* y comenzó a desgarnar una batería de preguntas que me alertaron de inmediato. Primero, preguntas sobre las relaciones entre curatoría y trabajo historiográfico. Luego, la mención a una situación planteada por unos textos a los que hacía referencia en el sitio web. Se trataba de un conjunto de textos titulados *Omaha*, escritos en 1985 a propósito de la obra del artista chileno Gonzalo Díaz. Debo informar al lector rosarino que *Omaha* es un título de batalla; el nombre de la una batalla. A lo que remite es al concepto de “cabeza de playa”: mi propia “cabeza de playa” en el campo de la “teoría” chilena, en el entendido que a través de mis fuerzas de desembarco noción debí instalar una posición sólida desde la cual fuera posible hacer llegar los suministros para una invasión de territorios ocupados. El destino de la batalla teórica por venir iba a depender de cómo se articulara una “política de suministros” adecuada. La producción de conceptos supone la existencia de una “intendencia” teórica a la altura de la acometida analítica. ¡Hasta aquí dejo las metáforas operativas! Por medio de Omaha instalé la vigencia de una ficción metodológica que debía dar cuenta de las estructuras elementales de la transferencia y de la filiación, su presencia en las construcciones de “origen” de nuestras escenas artísticas. Pensaba en que debía existir una manera de escribir de historia de las obras y de las obras en la historia de un modo no historiográfico. La transferencia remitía por lo menos a tres fenómenos que operarían como aceleradores analíticos: las relaciones, los

afectos y los fantasmas.

Pongamos un ejemplo rosarino: me refero a las relaciones políticas que producen la expansión MACRO del Museo Castagnino como núcleo inicial de reconocimiento “afectivo” de una escena que se piensa como un “mito”. De ahí, entonces, la necesidad de pensar los “afectos” como tramas de intensidades grupales que se atraen o se repelen en función de su relación con una unidad fantasmática. Es decir, un guión que reconstruya las obras civiles del arte contemporáneo. Entre esas obras civiles habrá que tomar en cuenta toda la discursividad que se ha irrumpido por la remodelación teórica de “Tucumán Arde”.

Sin embargo, Beatriz Vignoli aceleró las cosas al punto de formular una pregunta final que tenía todos los atributos de una propuesta analítica suplementaria. Me dijo: entonces, el curador como productor de infraestructura “sería una figura como Antígona, que al cadáver de Polínice, prohibido por Creonte, lo hace ingresar a la polis”. Y yo le contesté: “Exactamente. Y el curador de servicio trabaja para Creonte... ¡Qué horror!”. Allí concluyó la entrevista, pero comenzó la reelaboración de la figura del curador. No es usual tener el privilegio de disponer de una entrevista como espacio de producción analítica.

**SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE
ESCENAS LOCALES**

Sobre la construcción de escenas locales (Junio 27, 2008⁴)

En primer lugar, ¿qué es una escena? La dependencia teatral resulta evidente. Cuando era niño, en mi ciudad natal que es Concepción, mi padre me llevaba al Teatro Municipal de la ciudad. Él debía tratar algunos asuntos con unas directoras de montaje y entrábamos directamente a las dependencias de la administración para, desde allí, dirigirnos a las bambalinas. Grande sería mi sorpresa al constatar que todo lo que estaba en la escena era en verdad una fachada sujeta por cartones, como si fuera una maqueta de una villa miseria en dimensión uno a uno. Esta sería una primera ruptura en el imaginario de la infancia: las cosas no son lo que parecen. No solo las fachadas de la villa miseria eran una simulación de lo que yo veía en los bordes de la ciudad, cerca de mi casa, sino que desde esta posición yo podía percibir las butacas de la primera fila, y luego las del resto del teatro. Estábamos en un espacio de representación que me fascinó de manera ominosa por su complejidad, porque a partir de ese día ya sabría que toda transparencia social sería imposible de sostener. Esa fue mi primera gran decepción diagramática: la imposibilidad de sostener el ideal de transparencia.

Debo decirles que se trataba de una obra de teatro que a comienzos de los años sesenta tuvo una gran importancia local. Su título era *Población Esperanza* y correspondía a un montaje del Teatro Universitario de Concepción. Esto tenía lugar en un momento muy particular en una ciudad universitaria, a raíz de cuyo estudio pude formular mi hipótesis acerca de la existencia de las escenas artísticas locales. Todo esto proviene del estudio que hice de una coyuntura intelectual regional que se articula entre los años 1957 y 1962, en una ciudad determinada. Son solo cinco años en el curso de los cuáles un grupo de artistas, unas autoridades universitarias, una clase política local y una prensa local articulan sus prácticas para dar lugar a una situación de aceleración intelectual que produce efectos institucionales específicos.

4 Texto de la conferencia dictada en la ciudad argentina de General Roca, provincia de Río Negro, el día 16 de mayo del 2008, en el marco del seminario ENTRECAMPOS Regiones, organizado por Patricia Hakim con la colaboración de la Embajada de España en Argentina.

Esta es la primera propuesta a retener en esta conferencia: se trata de buscar cuáles pueden ser las condiciones que nos permitan reconocer situaciones de aceleración en un espacio determinado, a la que va asociada la reconstrucción de ciertos efectos institucionales. Este tipo de estudios se pueden realizar en cualquier ciudad del interior. Basta con identificar las acciones de cada uno de los agentes del sistema cultural local para establecer si es efectiva la existencia de una escena local. Porque para que exista una escena local se deben reunir ciertas condiciones: no basta que en un sitio haya simplemente artistas, se requiere de un grado de institucionalización de relaciones entre los diversos agentes.

Institucionalizar significa habilitar espacios, invertir en ellos “modos de hacer” y mantener durante un cierto tiempo relaciones orgánicas entre agentes. Es decir, reconocer la posición de cada cual en la trama de producciones específicas, y asegurar condiciones de reproducción de dichas posiciones. Esto supone definir un rango de negociaciones cuyos efectos estarán determinados por la dimensión de los problemas delimitados y por los objetivos que se proponen los propios agentes.

Por ejemplo, es probable que en algunas importantes ciudades del interior exista un museo que mantiene relaciones polémicas con los grupos de artistas locales emergentes. Suele ocurrir que los artistas planteen demandas al museo y que éste no esté en condiciones de responder a dichas demandas. Estas demandas serán específicas y tendrán un grado de sistematización de acuerdo al nivel de organización de los artistas, así como también según la naturaleza de sus acciones. En este plano, los museos siempre tendrán a la clase política local de su lado, puesto que el museo es la plataforma de consolación del imaginario social que sostiene a dicha clase en el poder local. De este modo, el museo será la expresión de la correlación de fuerzas desfavorable a los artistas que, para desarrollar sus plataformas de intervención en la ciudad, montarán iniciativas autónomas, independientes. Ya tenemos dos grandes agentes: los museos y los artistas organizados. Agreguemos a esta ficción el hecho que estos artistas poseen un espacio que se convierte en un lugar de atracción crítica en el que se realizan clínicas, exposiciones pequeñas, conferencias de visitantes eminentes.

Imaginemos que en una ciudad del interior funciona una escuela de arte. Entonces tendremos que establecer el grado de relación polémica que habría entre los artistas autónomos y los artistas docentes de la escuela. Las clínicas son más ágiles y flexibles que los cursos académicos, lo cual plantea una diferencia abismal entre el tipo de información que cada sitio reproduce. El espacio independiente proporciona información de las producciones del presente, resultando ser una plataforma eficiente de transmisión de una información contemporánea. La escuela, en cambio, posee el formato de los cursos de historia del arte que -según la malla curricular, por eficiente que se estime- instala la transmisión en un plazo más largo, no necesariamente vinculado a los problemas de construcción de obra. El gran problema de las escuelas al incorporar el estudio de la historia del arte es que no vinculan ese saber con los problemas efectivos que plantea la construcción de obra. Es preciso pensar un formato de enseñanza de la historia del arte destinada a la formación de operadores visuales y no de historiadores. En este sentido, cuando los espacios independientes se refieren a la historia del arte lo hacen con un propósito directo, orientado a fortalecer la producción.

De este modo, debemos pensar que tenemos tres agentes que no articulan intereses comunes: museo, escuela, espacios independientes. Puede haber ciudades en que estos tres agentes articulen sus esfuerzos, aunque no es lo común. Más bien, lo que encontramos habitualmente son ciudades en las que la musealidad es nada más que la expresión del estado de percepción que la clase política local posee del arte pre-contemporáneo. En ese caso, los directivos de los museos se refugian en ese estado de percepción para sostener una posición cultural ya perimida. Son además ciudades en que las escuelas de arte no entablan relaciones con la musealidad local, porque de todos modos se les adelantan en términos de sus demandas: las escuelas suelen estar en posiciones de mayor contemporaneidad que los museos, que se afirman en la defensa del patrimonio local y de la tradición local anterior a la aparición de las escuelas. Finalmente, como si no fuera poco, los espacios independientes no desean tener relaciones ni con la musealidad local ni con la escuela. Entonces estamos frente a una interesante situación de bloqueo de fuerzas en el cual cada institución

hace lo suyo nada más que para reproducir sus propias condiciones de sobrevivencia.

¿Qué hacer en estas circunstancias? Es el momento de hacer política: se debe negociar. Se debe, primero, precisar objetivos comunes mínimos. Es la única manera de concebir un plan de desarrollo local para iniciativas de arte contemporáneo. Esta es la segunda propuesta de esta conferencia: la necesidad de formular un plan de desarrollo de un polo de arte contemporáneo, ello asociado a la primera propuesta que -les vuelvo a recordar- está vinculada al estudio de las condiciones de aceleración de transferencias informativas.

Sin embargo, ciertamente cada una de esas instituciones que he mencionado representa una amenaza para la otra, el caso es que hay amenazas y amenazas. Los espacios independientes no poseen los mismos objetivos que la clase política local, entonces debemos prefigurar el hecho de que no hay posibilidad de hacer frente común, pues los museos y las escuelas locales poseen un financiamiento precario, y los espacios independientes no poseen financiamiento. Cuando lo tienen es comúnmente porque alguna agencia extranjera les ha respaldado y permitido que funcionen por unos años, pero una vez que la ayuda se termina los espacios no logran sostenerse por sí mismos; o bien, porque han logrado establecer espacios de negociación no con la musealidad, sino directamente con algunas zonas minoritarias del poder local. Esta es una situación que tendrá sus variaciones según las escenas, en el sentido de que siempre encontraremos que la persistencia de experiencias autónomas en las escenas locales está asociada a un cierto tipo de alianza mínima que se establece entre estos grupos y algunas zonas minoritarias de la administración.

En lo inmediato, todo parece indicar que no hay posibilidades de un frente común. De este modo, tendremos escenas dislocadas e incapaces de adquirir una fortaleza mínima, a menos que cada una de las instituciones mencionadas se resuelvan desarrollar -en sus propios espacios- objetivos mínimos propios, sin siquiera toparse con las otras.

Un museo local debe levantar un programa de desarrollo para el que tendrá que solicitar ayuda externa, de la nación, o de instituciones extranjeras, para objetivos mínimos directamente vinculados con el manejo de sus colecciones y con su conversión en un espacio

dinámico en la ciudad. Con dinámico quiero decir que está obligado a desarrollar programas con su público específico, con la comunidad ciudadana amplia y con las comunidades escolares. Esto los obligará a revisar sus políticas de programación. Y si desean mantener una programación acorde con demandas educativas, estarán obligados a enfrentar la cuestión editorial como un punto central de sus actividades. De este modo, tendrán que convertirse en unos dinamizadores de la política cultural local, lo cual probablemente los ponga en contradicción con las autoridades políticas locales. De ahí la necesidad de desarrollar una fuerte trabajo destinado a sensibilizar a la clase política local acerca de la ventaja de una política museal local, para el provecho de su propia gestión en cultura. Y, por lo que sabemos, lo propio de la legitimación de un museo por su comunidad tiene que ver directamente con la conversión del museo en una estructura educativa: una estructura que no sustituye a la escuela, sino que colabora con ella desde su especificidad como proyecto educativo museal.

En el caso de las escuelas, es preciso fortalecer las negociaciones internas para aumentar la calidad de la enseñanza, promoviendo seminarios de estudio para los docentes y organizando viajes de estudio de estos mismos hacia lugares de producción efectiva de arte contemporáneo. Esto es lo que debe hacer una política de extensión interna. Esto es lo que debe ser conectado con pequeñas plataformas investigativas que permitan una dinamización de algunas zonas de enseñanza. Es preciso revisar el estado de las bibliotecas locales y plantear demandas mínimas, de modo que las autoridades universitarias o municipales entiendan las perspectivas de desarrollo de una escuela en el espacio nacional. ¿Dónde está la documentación, la investigación de campo, las clínicas? Más bien, lo que suele suceder con las escuelas es que se reproducen como espacio de defensa laboral y se distancian progresivamente de los problemas reales del arte contemporáneo. Al parecer, es preciso rendirse a la siguiente evidencia: las escuelas siempre van después de ocurridos los procesos, jamás toman el riesgo de adelantar o de conectarse con procesos en curso. Probablemente es esa distancia la que las constituye en escuelas. Sin embargo, es posible sostener dicha distancia en términos analíticos y metodológicos más que en términos de “contenido curricular”.

En el caso de los espacios independientes, es preciso que se conecten en red con otros espacios independientes para obtener recursos y establecer programas muy calificados de residencias para artistas locales. Sin embargo, por otro lado, sus espacios deben ser el lugar de convergencia de las iniciativas ciudadanas respecto del arte contemporáneo. Los espacios independientes no pueden ser espacios dogmáticos, sino abiertos a la polémica. Es más: deben ser promotores de polémicas locales. Lo que suele ocurrir es que estos espacios dependen de la iniciativa y de la personalidad de una o dos personas que marcan el destino del espacio, eso es inevitable. Esto a veces se plantea como una gran desventaja, pues los espacios se convierten en operaciones de manejo de influencias en un rango muy pequeño de reconocimiento. En ese caso, es necesario armar otros espacios: en definitiva, trabajar para que los espacios proliferen y recojan la mayor cantidad de iniciativas. Un espacio es móvil, se arma y desaparece. Si logra mantenerse durante una unidad de tiempo más larga, ello significa que sus miembros han madurado en relación a la necesidad de producir gestión reproductiva eficiente. Todo esto entra en el terreno de las iniciativas micro-políticas.

Los espacios independientes deben promover los viajes de sus miembros y procurar que se movilicen por todo el país, ya que esta es la manera de trasladar informaciones y conectar iniciativas diversas. El viaje es una política autoral que sostiene el trabajo de no pocos grupos, pero deben pensar que su base de sostenimiento debe ser la localidad a la que pertenecen para colaborar con la densificación de la polémica con los otros agentes. Una escena local puede constituirse desde la polémica absoluta que impida siquiera que se articulen acciones comunes. La absoluta exclusión es un síntoma de la existencia de las escenas: revela el grado de conflictividad adquirida por la defensa de intereses que conducen a las comunidades a la sobrevivencia endogámica.

De ahí que haya que quebrar la fatalidad de estas relaciones y hacer que las políticas de desarrollo de los espacios independientes sean más complejas aún. Entonces, dichos espacios deben convertirse en aquellos lugares en que la información se escurra y exija nuevas actitudes. Para eso es precisa la alianza con el operador que viene desde fuera. Estamos aquí, justamente, porque

satisfacemos la figura del que trae una exigencia de trabajo, tanto para las escuelas como para la musealidad. Venimos a operar en un espacio que postula unas exigencias destinadas a elevar el estándar de los servicios de información y de conexión polémica, en lo que a fortalecimiento de una escena se refiere.

Entiéndase bien: esto no es gestión cultural, sino el montaje de plataformas de trabajo crítico en artes visuales. El modelo sobre el que nos sostenemos es el que nos proporciona el propio diagrama de las obras.

Quizá sea el momento de establecer algunas diferencias entre la gestión cultural y la producción de espacios en arte contemporáneo. El arte no es lo mismo que La Cultura. El responsable de un espacio de arte contemporáneo no es un gestor, sino un artista que -lo desee o no- invierte su creatividad como artista en la formación misma del espacio. Si busca recursos, no lo hace como gestor sino como artista. Tendrá que hacer gestión, eso es evidente, pero su gestión implica levantar recursos teniendo en claro que hay una dificultad suplementaria respecto de la diferenciación que se debe hacer entre “público” y “audiencia”. Esta última existe, está dada, mientras que el público es una entidad por construir. Las audiencias son pasivas, los públicos deben ser activos.

Cuando me refiero a la noción de público la pienso en el sentido que tiene el concepto elaborado por Umberto Eco en *Lector in fabula*, el de “lector cooperante”. Éste define una frontera que hay que tener muy clara: mantener un espacio es un “trabajo de arte” en su versión, digamos, de “arte de la producción de espacios”.

Un gestor es un burócrata de la nueva dimensión que han adquirido las nuevas relaciones públicas, en la era en que el espacio de la cultura se ha convertido en espacio de control blando de poblaciones vulnerables. De ahí que, en el fondo, el arte contemporáneo sea más reticente a formar parte de las estrategias de promoción del espectáculo social, justamente en la era de la espectacularización de la política. De modo que, por un lado, la desconfianza que sobre el arte contemporáneo desarrollan las agencias gubernamentales es totalmente explicable. No podemos sentirnos sino orgullosos por esto, ya que bajo esta consideración nuestras obras son más irreductibles que otras a la recuperación política.

Han de saber que cuando hablo de recuperación me refiero solo a una tabla móvil de recuperaciones. En verdad, la

irrecuperabilidad es imposible. Todo nuestro trabajo se reduce a manejar el rango de menor recuperabilidad posible. En este punto, los espacios independientes se pierden luchando por un ideal de irrecuperabilidad que solo produce fragilización, como si ese fuera el objeto del trabajo. Es decir, se centran en la tarea de demostrar cómo resiste al tiempo político una estructura frágil. Esto no es ingenuidad, sino perversión finamente elaborada. La musealidad, en cambio, se subordina. Las escuelas se reproducen como enclaves pre-contemporáneos que, a fin de cuentas, tienen más de refugio laboral y de defensa estamental —como ya he señalado— que de espacios de producción efectiva.

Entonces, todo parece depender del éxito que exhiban los espacios independientes. Pero así como enfrentamos el mito de la irrecuperabilidad, la independencia de los espacios no pasa más que a configurar un rito de paso en la institucionalización de las prácticas. Esto puede sonar terrible: toda nuestra pretensión de independencia se agota cuando hablamos de dinero. Todos los espacios independientes dependen —quienes más, quienes menos— de dineros que provienen de fundaciones nacionales o extranjeras. Se agotan cuando no consiguen la autoproducción. Son entidades condenadas a convertirse en levantadoras de recursos, las que deben estar constantemente vigilantes respecto de la permanencia de sus objetivos en relación a la durabilidad de su financiación.

En Chile, en diciembre del 2007, tuvo lugar una reunión de agentes sociales y culturales que conducen proyectos diversos en el Centro Cultural de España. Cuál no sería mi sorpresa al constatar que todos los invitados eran promotores de espacios independientes que, desde el teatro callejero a la danza, pasando por la formación de monitores de microproyectos de desarrollo comunitario, se reunían aquejados todos de la misma situación: se terminaba el financiamiento. La condición inicial de dicho financiamiento había sido la obligatoriedad de los agentes de desarrollar iniciativas de autofinanciación al cabo de un período determinado de ayuda, y casi ninguna de las iniciativas allí presentes habían podido desarrollar semejante plan. Hay que resaltar que todas esas iniciativas no habían sido acogidas por los fondos concursables oficiales: se trataba de proyectos de desarrollo comunitario que no eran recogidos por la

oficialidad cultural de los aparatos gubernamentales, y que por lo tanto no tenían destino. Pese a ello, el apoyo de la cooperación española permitió que numerosos de estos microproyectos no oficiales se mantuvieran y tuvieran un efecto social específico. Pero este efecto no era reconocido por la oficialidad, como era de esperar, ya que esta oficialidad sabe perfectamente que microproyectos críticos de su gestión solo pueden sostenerse uno o dos años, y que luego de ese plazo son abandonados y no pueden reponerse.

La cooperación española había sido muy clara: fomentar las iniciativas autónomas, aunque sabía que dicho apoyo iba en contra de las políticas oficiales que se caracterizan por medusear toda autonomía. Me enfrenté entonces, ante este hecho paradójico, que en términos estrictos la cooperación española podía ser acusada por el Ministerio del Interior de inmiscuirse en la política interna del país. Mantener viva la llama de las autonomías sociales es un acto de intromisión efectiva en la vida política de una nación. Este sería, pues, el inevitable rasgo de perversión de nuestro trabajo.

Lo anterior plantea una dificultad constitutiva de la fragilidad de las iniciativas independientes. Sin embargo, esta fragilidad se convierte en la fortaleza del camino realizado paso a paso. Cada iniciativa independiente debe ser móvil, para producir institucionalidad flexible: debe montar experiencias que se conciben en una temporalidad específica, para objetivos medianos específicos, de manera que no haya que elaborar estrategias de larga duración. Es preciso introducir la mediana duración y la pequeña duración de las experiencias, concebidas como estructuras que deben contemplar apéndices encajables o desencajables que sostengan dispositivos de amarre con otras experiencias nuevas.

Sin habérselo propuesto, Argentina posee una experiencia de agenciamientos que sostienen una continuidad de iniciativas cuyo efecto ha permitido consolidar una imagen de fortaleza de un campo.

Si se piensa en las clínicas de Fundación Antorchas y el dispositivo de intervención del interior que pusieron en movimiento; si conectamos con ellos los talleres de

Barracas⁵; si a ello adjuntamos las iniciativas de Proyecto Trama y de Fundación Espigas; para continuar con *Intercampos*, *Entrecampos* e *Interfaces*⁶ por mencionar algunos proyectos, tenemos una red de iniciativas que proviniendo de fuentes diversas, privadas y estatales, produjeron un tipo de conexión que permite sostener -todavía hoy día- la hipótesis de la viabilidad de construcción de escenas locales. Escenas en cuyo seno sea susceptible montar proyectos de desarrollo de polos de arte contemporáneo destinados, sin lugar a dudas, a producir ciudadanía.

5 “Por entonces, la única actividad formativa en materia de Arte Contemporáneo subsidiada por la Fundación era el taller impartido por Guillermo Kuitca. Sostenido por una creencia en la riqueza de una práctica educativa plural, Castilla diseñó una primera experiencia orientada a organizar un taller al interior de la misma institución liderado por un cuerpo docente móvil cuyos miembros serían designados año a año. En el ámbito global, experiencias similares ya comenzaban a mostrar sus provechosos resultados; por caso, la joven European Graduate School, fundada en 1994. Así nació el Taller de Instalaciones - conocido como “El Taller de Barracas” - dictado por Luis Fernando Benedit, Pablo Suárez y Ricardo Longhini. En vínculo con el interés por ocuparse del resto del país, de esta experiencia surgirá la idea de enviar equipos de docentes a las provincias.

Entre los criterios a partir de los cuales se convocó a los miembros del plantel docente, uno determinante fue poner la mira sobre aquel conjunto de artistas proveniente de las experiencias formativas en el taller de Guillermo Kuitca y en “El Taller de Barracas”, y en su generación, educada artísticamente en la por entonces pujante modalidad conocida como ‘clínica de obra’”. cf. Zuaín, J. y Giménez, M. (2014), “La experiencia Antorchas”. *Revista Ramona*, <http://www.ramona.org.ar>

6 **Interfaces** es un programa argentino de fomento desarrollado en la última década por la Dirección de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Nación a cargo de Andrés Duprat, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Desde el año 2005, la iniciativa buscó dinamizar las escenas artísticas de distintas ciudades de la Argentina, así como estimular el intercambio entre experiencias locales a partir de 37 exposiciones en 25 ciudades, que involucraron a 24 curadores y a más de 170 artistas.

Entrecampos regional fue un programa de apertura, nómada y activador de escenas locales. Se impartió en distintos puntos geográficos de la Argentina, donde los artistas, gestores o curadores participantes se encontraron

Sobre las construcción de escenas locales II (Julio 23, 2008)

Los días 16, 17 y 18 de mayo tuvo lugar en General Roca (Río Negro) el segundo seminario del programa *ENTRECAMPOS Regiones*, coordinado por Patricia Hakim con el apoyo de la Oficina de Asuntos Culturales de la Embajada de España en Buenos Aires. Consultada Hakim sobre los criterios empleados para determinar los lugares de realización de los seminarios, declaró que había primado el reconocimiento de un grado de institucionalidad mínima. La existencia de una cantidad cualificada de masa crítica regional.

El éxito de una empresa de esta naturaleza depende de

para reflexionar sobre su producción con otros pares así como con destacados teóricos o artistas invitados: Luis Camnitzer, Justo Pastor Mellado, Ticio Escobar, Fernando Castro, Josep María-Martin, Laura Malosetti Costa, entre muchos otros. En las ediciones entre 2008 y 2010, el programa aconteció en dos etapas: la primera de apertura, en tres regiones diferentes del país (NEA, NOA y Patagonia); y la segunda de cierre, en tres ciudades (Rosario, Córdoba y Buenos Aires) a las cuales se trasladaron los participantes de las tres regiones de la primera fase. La cuarta y quinta edición (2011 y 2012) se realizaron sin cierre. Este proyecto lo ha desarrollado Patricia Hakim junto a la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, además de contar con la estratégica colaboración de otras instituciones.

Intercampos fue un programa que buscó generar en el Espacio Fundación Telefónica Argentina una plataforma igualitaria y crítica donde los artistas o teóricos de campos visual pudieran presentar y discutir la producción propia con sus pares y otros referentes invitados. Dirigido por Patricia Hakim, sus tres ediciones anuales (2005 al 2007) buscaron intensificar el pensamiento colectivo, el trabajo regional y en red. El programa intentó poner en discusión la práctica creativa, estimulando la reflexión y brindando un lugar de encuentro para el armado de nuevos vínculos en el que se profundice sobre cuestiones de intereses comunes. Hakim fue también tutora de las ediciones: la primera junto a Dino Bruzzone y Victoria Noorthoorn; la segunda junto a Justo Pastor Mellado, y la tercera junto a Valeria González. Algunos de los invitados, entre otros, fueron Ticio Escobar, Luis Camnitzer, Gabriel Perez Barreiro o Ingrid Wildi. Parte de la experiencia se registró en el libro *Intercampos II: programa de análisis y desarrollo de proyectos dirigidos a artistas y teóricos del campo visual* (Espacio Fundación Telefónica, 2006).

la fortaleza de las entidades locales involucradas. Otro caso sería el de intervenir en una localidad caracterizada por la ausencia de masa crítica. El objetivo sería, en ese contexto, sentar bases para montar dispositivos de institucionalización mínima. Como he sostenido, no es suficiente que haya artistas en una localidad para que en ella sea reconocida la existencia de una escena local en forma.

En General Roca es posible reconocer la existencia de una escuela, de una secretaría de cultura, de un museo, de un espacio independiente. Más allá de las polémicas y fricciones que tengan lugar entre éstos agentes, existe una articulación suficiente para reconocer una escena que debe lidiar con la proximidad de un museo, de una escuela y de otra secretaría de cultura en la vecina ciudad de Neuquén. Se reconoce, pues, un campo para el desarrollo de competencias en una doble acepción: de disputa formal e institucional entre una y otra localidad, como también de adquisición de determinadas habilidades orgánicas que permitan sostener proyectos relativamente complejos. Todo esto hace que en esa zona se planteen un cierto número de cuestiones importantes que debiera tener efectos en la organización y producción de otras iniciativas en localidades más lejanas.

Resulta probable que esas iniciativas sean de carácter inicial, pensadas para asegurar influencias temporales en localidades extremas en las que no existen espacios de reproducción de saberes para el arte contemporáneo. Es atendible la existencia, en localidades extremas, de instituciones que reproducen representaciones premodernas y que en consecuencia sostienen la pervivencia de un anacronismo que no se compadece con el estado actual de las estructuras del gusto. En dichas localidades, una iniciativa independiente puede dar lugar a un radicalismo discriminante. Es preciso hacer entender a los grupos independientes que el desarrollo de una política de aceleración de transferencia constituye, desde ya, un acto de violencia que transgrede las costumbres locales. Por eso mismo es pensable una política de alianzas que les permita disponer, si no un soporte material, al menos una respetabilidad mínima en la comunidad acerca del trabajo de los espacios independientes.

Pues bien: la situación anterior puede tener lugar en grandes ciudades, en las que se manifiesta una pluralidad de zonas de intervención en que ni la clase política, ni la

musealidad, ni las escuelas, ni los espacios independientes conforman unidades homogéneas. Es posible que haya escuelas diversas, con objetivos diversos; es posible que existan numerosos espacios independientes con políticas de validación extremadamente diferenciadas; es posible que sectores de la clase política local establezcan un compromiso con grupos independientes y no así con las políticas museales, o viceversa. De tal manera, las escenas locales pueden ser más estratificadas de lo que se pueda esperar, lo cual obliga a identificar cuáles son las acciones y las proyecciones de cada uno de los agentes que se ha descrito.

La propuesta anterior se justifica porque resulta evidente que no es lo mismo pensar en las ciudades argentinas de Rosario, General Roca, Tucumán, Córdoba, Resistencia, San Juan, que en otras ciudades y localidades. Incluso, pensando en algunas ciudades de Chile, la diferencia entre ciudades como Concepción -a quinientos kilómetros al sur de Santiago- respecto de Iquique -a dos mil kilómetros al norte de la capital- es abismal, nada más que poniendo de relieve la articulación entre clase política, universidad y prensa local. En verdad, en sentido estricto, entre Santiago y Arica -en la frontera con el Perú- no existen escuelas de artes ni museos de arte contemporáneo. En general, los artistas que residen en las regiones intermedias practican una pintura tardo-moderna-pre-contemporánea que no es del todo reconocida por los grupos decisionales del arte chileno. Ahora bien: en la medida que los artistas locales son favorecidos por fondos concursables regionales que no hacen más que profundizar la distancia formal con la Capital, estos asumen la posición de héroes locales con quienes resulta difícil, sino imposible, montar iniciativas de desarrollo del arte contemporáneo.

En el sur de Chile la situación es distinta debido a que en Concepción, Temuco y Valdivia -en un radio de quinientos kilómetros- se establece un triángulo de instituciones de enseñanza superior que mantiene con sus poderes políticos locales un cierto tipo de relaciones que pueden dar lugar a la institucionalización de iniciativas. Más aún si en Concepción existe una Pinacoteca con una gran colección patrimonial de arte chileno de la primera mitad del siglo XX, y en Valdivia funciona un museo de arte contemporáneo que asume más bien los rasgos de

un centro de arte. Resulta deseable pensar que en el sur de Chile es posible montar polos de desarrollo de arte contemporáneo, como el que ya se instaló hace cuatro años en Concepción a cargo de Simonetta Rossi y Luis Cuello, dando lugar a dos años consecutivos de seminarios de análisis de obra y a un encuentro internacional de arte. A este último asistieron Eva Grinstein, en ese momento encargada de artes visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires) y Fernando Farina, director en ese entonces del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, además de Fernando Cocchiarale, curador del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-Rio).

Está de más decir que el desarrollo de este polo significó establecer relaciones formales entre artistas, museos y espacios independientes de Concepción y Rosario, siguiendo el principio de elaborar vínculos entre escenas locales con problemas proporcionalmente similares. Para la escena artística de Concepción las exigencias formales planteadas por Rosario resultaban menos traumáticas, más sugestivas, sin dejar de ser exigentes, frente a un trato desconsiderado que éstos estaban acostumbrados a recibir de la escena santiaguina. La relación con la escena de Rosario permitió un avance sustantivo a la escena de Concepción en su proceso de autoafirmación, porque ésta última fue capaz de montar una “ficción de viaje”: solo se viaja para tener que regresar, solo se regresa para ser reconocido.

El montaje de la hipótesis de las “ficciones de viaje” hizo posible la presencia en General Roca de dos artistas y una profesora de teoría e historia del arte, todos ellos docentes del Instituto de Artes Visuales de la Universidad Austral de Valdivia. ¿En que consiste esta ficción? En algo que resulta clave: la producción de reciprocidad. Las escenas locales de un país deben producir condiciones de invitación para las escenas locales del otro país.

Se ha establecido relaciones entre Rosario y Concepción, entre General Roca y Valdivia. Hace falta articular relaciones entre Tucumán e Iquique.

De esto se trata: de producir relaciones entre escenas locales diferenciadas, sin tener que pasar obligadamente por la mediación de las escenas metropolitanas, para desarrollar tentativas de legitimación zonal abierta que promuevan el contacto directo de estas escenas locales con otras escenas locales de regiones todavía más lejanas;

esto pensando en el valor que poseen en estas relaciones, lo que hemos denominado metodológicamente como “ficciones de viaje”.

En lo que va corrido del año 2008 se han llevado a cabo dos sesiones de *ENTRECAMPOS*; la primera en Resistencia, en el Chaco, con la presencia de Luis Camnitzer; la segunda en General Roca, con la asistencia de quien escribe. Habrá una tercera, en Tucumán, a la que concurrirá Ticio Escobar; y finalmente un encuentro en Rosario, para concluir un ciclo de gran alcance metodológico.

Existe un dato que permitirá comprender por qué estos nombres están involucrados en una experiencia como ésta: Luis Camnitzer ha sido curador del proyecto educativo de la VI Bienal del MERCOSUR, mientras que Ticio Escobar y Justo Pastor Mellado han sido en diversas ocasiones curadores de los envíos de sus países a esa misma bienal. A lo que se agrega el hecho de que en la actualidad Escobar haya sido invitado a ocupar el cargo de curador general de la primera Trienal de Artes Visuales que se desarrollará en Chile durante los años 2008 y 2009⁷. Existe una articulación regional de problemas y perspectivas comunes. Por otro lado, Ticio Escobar está vinculado al proyecto del Museo del Barro de Asunción, así como quien escribe es curador externo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile. Finalmente, todos los nombrados desarrollan una práctica de seminarios de formación, ya sea en el marco de escuelas como de espacios independientes. De este modo, lo que nos ha interesado desarrollar es una práctica de relaciones micropolíticas que cubran la amplia región que se extiende entre Lima, Asunción, Porto Alegre, Montevideo, Buenos Aires, Neuquén, Valdivia, Puerto Montt, Ushuaia, Punta Arenas, hasta remontar hacia las ciudades del norte de Chile.

No se trata de justificar geopolíticamente la existencia de una zona de productividades, sino que la preocupación de conexión y de articulación ha nacido de la existencia de experiencias de autoproducción y de desarrollo local en arte contemporáneo, involucrando una multiplicidad de espacios: ya sea independientes como institucionales fragilizados. El inventario de problemas que podemos

⁷ Nota de la editora: la primera versión de la Trienal de Chile finalmente se realizó entre los meses de octubre y diciembre del 2009.

realizar no es de la misma naturaleza que los problemas de espacios locales en países de institucionalidad consistente. De este modo, la fuerza de las escenas locales consideradas ha nacido de la sistematización de nuestros propios yerros y de la reconversión de nuestras precariedades. Por eso sostengo que no tenemos el mismo combate que elaboran los sostenedores, generalmente europeos, de lo que se ha denominado con gran éxito mediático “la crítica institucional”.

Mal se puede fomentar el cierre de las fronteras analíticas. Por el contrario, es posible leer los mismos textos de referencia, desde otras plataformas polémicas, poniendo atención en las mermas de transferencia como condición de reproducción de los saberes. En nuestra zona, la verdadera crítica institucional apunta a poner en evidencia el desestimiento del Estado en el fortalecimiento de la infraestructura del arte contemporáneo, en provecho de las artes de la representación y del espectáculo. Esta puesta en evidencia pasa por la condición de relevo en que muchas iniciativas formuladas desde la sociedad civil se elaboran: sin esperar que el Estado resuelva, sino más bien para sentar precedentes desde los que se pueda exigir por efecto de demostración invertida sobre la necesidad de un mayor compromiso con las demandas simbólicas de la ciudadanía.

En la conferencia de General Roca he planteado una articulación entre musealidad, escuelas y espacios de arte como condición para reconocer una escena local de arte. Habrá un tercer seminario, en Rosario, al que concurrirán los artistas que ya participaron en los seminarios de Resistencia, General Roca y Tucumán.

Rosario es una ciudad compleja en la que las articulaciones anteriormente sugeridas adquieren un grado de desarrollo que puede resultar ejemplar; sobre todo porque la articulación objetiva de los agentes se ve doblada por una polémica, diré, subjetiva, a través de la cual éstos manifiestan sus diferencias y marcan sus delimitaciones accionales. ¿En qué consiste esta polémica?, ¿desde donde se plantea?, ¿quiénes la sostienen? Propongo un trabajo práctico, que consiste en describir los ámbitos y niveles de conflictividad entre musealidad, enseñanza superior y espacios independientes, para diferenciarlos de otras escenas y poder así disponer de un inventario de fortalezas y debilidades locales. Este podría ser un ejercicio extremadamente útil para definir responsabilidades en

la constructividad o en la fragilización de espacios de intervención social.

El desafío de *ENTRECAMPOS* es pensar en el post-Rosario. El programa se enfrenta a la delimitación de su propio desarrollo. Es preciso encontrar otros yacimientos regionales de institucionalización. El programa se enfrenta al hecho de tener que asumir responsablemente el seguimiento institucionalizante de su iniciativa. Porque no se trata de agitar las aguas realizando seminarios destinados a elevar el estándar de las producciones del interior. No si esto no va aparejado con la promoción de estrategias de validación regional de otras iniciativas, como por ejemplo el desarrollo del coleccionismo o de la capacidad editora local. Ello incluye la preparación de propuestas locales que deban insertarse en los circuitos nacionales de manera más eficiente: los seminarios de análisis de obra son solo un momento metodológico que debe asegurar el acceso directo a una información contemporánea, pero sobre todo configurar una apertura analítica destinada a pensar en las tácticas y estrategias de institucionalización de las iniciativas locales de los espacios independientes, así como la renovación de los planes de estudio y de los métodos de enseñanza de las escuelas, con la consiguiente exigencia política de levantar proyectos de desarrollo local en lo que a musealidad contemporánea se refiere.

Los seminarios en el interior de la Argentina y en Chile son solamente uno de los elementos que deben conducir a promover la movilidad institucional de las escenas locales. En este terreno podemos sostener que los seminarios son acciones institucionalizantes, pretextos de obra, supuestos retóricos de iniciativas editoriales, momentos de calce de experiencias limítrofes con la escena plástica, cuya consistencia debe manifestarse mediante la producción y puesta en circulación de un discurso conectivo y plural destinado a desdramatizar las estrategias de obstrucción de los poderes locales, así como también a diluir las operaciones de vigilancia y castración de una “teoría” enarbolada como recurso de desmantelamiento de las iniciativas.

Para terminar, no puedo dejar de hacer referencia a una situación institucional compleja que permite la articulación de distintos esfuerzos que se combinan en virtud de razones muy diversas, pero que incidirán en el comportamiento de las escenas locales. El hecho que Ivo

Mesquita esté a la cabeza de la XXVIII Bial de Sao Paulo, que Victoria Noorthoorn y Camilo Yáñez dirijan el proyecto curatorial de la VII Bial de MERCOSUR y que Ticio Escobar lidere la Trienal de Chile, posee una gran significación política destinada a repensar el rol de las regiones y las funciones que estos aparatos deben ejercer como dispositivos complejos de dinamización de escenas locales extremadamente diferenciadas. La activación de escenas en las que las relaciones del arte contemporáneo con las condiciones de vida de las comunidades es puesta en situación crítica, justamente porque desde sus prácticas resulta posible levantar un cierto número de cuestiones allí donde las ciencias sociales han defecionado, convirtiéndose en productoras de insumos de la industria de la gobernabilidad. De este modo, las prácticas de arte plantean un modo de “estar juntos” que desafía la precaria estabilidad de nuestros sistemas artísticos nacionales. No se trata de fomentar ningún tipo de nacionalismo, sino de relevar los tipos de obstrucciones que en cada zona de nuestra región subcontinental aparecen como si fueran efectos naturales del destino. Solo así podremos fortalecer las ficciones de autonomía que buscamos instalar, articulando diversos modos de concebir las proximidades de nuestras prácticas con las instituciones. Ese es el verdadero terreno de la negociación política en la que debemos ejercer nuestros derechos ciudadanos, como artistas y como gente que se ocupa del manejo de la escena de arte (promotores, editores, curadores, escritores, gestores, etc.). En definitiva, producir proximidad compleja para convertir nuestras iniciativas en dispositivos flexibles de producción de ciudadanía.

Escenas comparadas (Mayo 18, 2009)

Si se trata de comparar escenas locales, Concepción está en las antípodas de Iquique. El hecho de que entre Santiago y Arica no exista una sola escuela de arte de carácter superior puede ser hasta una garantía. Pero en Concepción hay escuela, hay prensa, y existe una clase política local que reproduce un mito identitario de mediana consistencia. Todo indica que en esta ciudad existe una escena que, además, posee dos elementos suplementarios: por un lado, un movimiento autónomo de autoproducción; y por otro, una fuerte actividad editorial independiente. Es preciso hacer notar que esta

última ha pasado a reemplazar el rol de la prensa de masas, asegurando la existencia de soportes de escritura que forman sus públicos específicos. Aparentemente, lo que se ha perdido en masividad difusiva se ha ganado en concentración e intensidad. Así planteadas las cosas, el trabajo de la Trienal de Chile en dicho lugar debía ser radicalmente diferente, centrado en el fortalecimiento de iniciativas que ya estaban en curso y que respondían a demandas específicas de la comunidad artística local. En Concepción, en Temuco y en Valdivia hay escuelas de arte. Los estudiantes de estas escuelas han desarrollado experiencias de coordinación tendientes a organizar iniciativas de autoproducción de conocimiento y de fortalecimiento de la conectividad con instituciones locales de fuera del país. Iniciativas como las del Instituto de Arte de la Universidad Austral, realizadas en conjunto con espacios de artistas independientes de la ciudad argentina de General Roca, han abierto posibilidades de colaboración que no pueden sino ser de gran utilidad para las interlocuciones entre las escenas locales en la región. Una situación similar tuvo lugar el año pasado en Iquique, donde bajo el liderato del Consejo Regional de Cultura se generó una iniciativa que significó la asistencia de un grupo de artistas independientes a la clínica de análisis de obra que organizaba la artista argentina Patricia Hakim en la ciudad de Tucumán, contando además con la presencia del curador de la Trienal de Chile, Ticio Escobar. Pero será esta misma artista la que en el marco de la misma Trienal organizará en Concepción una clínica de obra especial, en estrecha colaboración con lo que hoy se ha dado en llamar *Octava Mesa de Artes Visuales*. En este caso, la propuesta de Hakim en este formato de análisis de obra pretende hacer avanzar aún más las cosas en la escena penquista mediante una experiencia destinada a sistematizar la crítica y las iniciativas de gestión independiente. Esta actividad se centró en artistas profesionales que elaboran una opción de autoformación que no pasa por el formato universitario de posgrados, sino que se desarrolla en experiencias de transferencia flexible de conocimiento directamente ligadas a la puesta en circulación de obra: residencias, talleres y clínicas cada vez más especializadas, que tienen por objeto el aumento de la calidad discursiva de la escena local. Menciono la palabra posgrado con cierta ironía. No hay posgrado en artes visuales en Concepción. Los artistas

locales han inventado un dispositivo de autoformación alternativo, no conducente a título alguno, sino destinado a adquirir experiencias conectivas. La formación de los artistas se realiza en contacto con otros artistas, en formatos que no se reducen al pacto académico. De hecho, han demostrado que es posible superar el academismo certificacional para modificar sus conductas inscriptivas. Ocurre, sin embargo, una situación perversa en que las necesidades del campo laboral universitario exige que los docentes obtengan maestrías para asegurar su permanencia en las instituciones de enseñanza. El problema que se plantea es que en la medida que los artistas se profesoralizan, abandonan paulatinamente las exigencias inscriptivas que plantea la producción y puesta en circulación de obra, acrecentando la distancia con los problemas reales de una escena. La enseñanza, finalmente, se verifica como un espacio que pertenece más que nada al mercado de la educación superior y que se aleja progresivamente de los protocolos de validación como escena autónoma. Esta será una de las paradojas que tratará el *Primer Encuentro Nacional de Escuelas de Arte*⁸, como una de las iniciativas a ser realizadas en Concepción -específicamente en la ciudad de Lota-, y que convocará a representantes de la totalidad de las escuelas de arte del país. El segundo núcleo de experiencias que la Trienal de Chile desarrollará en Concepción tiene que ver con las iniciativas editoriales, que ya existían, pero que comprometen una amplificación significativa de sus activos.

Desde hace algunos años, en Concepción existen dos experiencias editoriales: *ANIMITA* y *REVISTA*

⁸ Plataforma de discusión realizada en el pabellón 83 de Lota Alto (Octava Región, Concepción) en el año 2010, y que reunió durante cuatro jornadas seguidas a los 16 directores de escuelas de arte del país con un número igual de artistas representativos del medio. La discusión y análisis iniciaron con las presentaciones de cada uno de los directores sobre sus propias escuelas, debiendo exponer en cada caso al menos tres dimensiones: perfil de ingreso, concepto escuela (como propuesta de formación artística) y su objetivo dentro del sistema del arte y la cultura. Esta iniciativa fue concebida y organizada por Carolina Herrera Águila -investigadora independiente y presidenta de Artistas Chilenos Asociados -ACA entre 2007 y 2009-, en el marco del proyecto educativo de la Trienal de Chile, cuyo editor general hasta julio del 2009 fue Justo Pastor Mellado.

PLUS⁹. La primera es un formato tabloide que acoge principalmente la producción de artistas locales que trabajan de modo específico para el soporte como espacio de exhibición problemática, programando una especie de desplazamiento de estrategias de visibilidad de determinados tipos de trabajos. La segunda es una revista de crítica local, que se levanta como aporte de escritura de críticos locales que invitan a críticos extranjeros en función de la lectura que hacen de la escena penquista y del modo cómo prefiguran su propio referente de escritura. Ninguna de estas publicaciones depende de espacio universitario alguno. No dependen de la academia referencial y elaboran alianzas con otras ediciones extranjeras de características similares, sin pasar por la legitimación de la escena santiaguina. De hecho, comenzaron a hacer circular sus producciones cuando ya se habían construido una fortaleza en el contacto y validación con grupos independientes de la escena peruana y argentina.

El relato anterior resume el tipo de intervención de la Trienal en una escena ya constituida, cuyos agentes principales poseían con anterioridad una agenda local propia. En otros casos, la Trienal de Chile opera como vector de aceleración de transferencias informativas, destinadas a asegurar una tasa mínima de institucionalización.

Este es el panorama de las acciones diferenciadas de la Trienal, entendida como un dispositivo no tan solo

9 Nota de la editora: *Animita* (<http://edicionanimita.blogspot.cl/>) es un laboratorio editorial de intervención en el espacio público que inicia y centra sus tareas en la ciudad de Concepción, Chile. Su circulación por medio de su inclusión facsimilar en los periódicos locales, problematiza a través de lo visual nociones sobre identidad local y territorio. Del mismo modo, *Revista Plus* (<http://revistaplus.blogspot.cl/>) es una plataforma centrada en el análisis y la crítica de las producciones artísticas contemporáneas en dicha ciudad, signando también sobre el trabajo de la crítica de arte un grado de responsabilidad en la construcción de visualidades locales. Sobre la importancia de ambas plataformas editoriales en la escena artística de Concepción, el autor indica cf. Szmulewicz, I. (2012), "El palpitar de la escena artística de Concepción". *Revista Arte y Crítica*, Santiago de Chile, <http://www.arteycritica.org/criticas-de-arte/el-palpitar-de-la-escena-artistica-de-concepcion/>

de producción de conocimiento -como en el caso de la política de archivos-, sino como un espacio de fortalecimiento de demandas locales con un grado de institucionalización determinado.

Construcción de escena (Mayo 15, 2009)

Si la promoción de la formación de archivos es uno de los propósitos de la Trienal de Chile como dispositivo de producción de conocimiento, el otro elemento que se debe tener en cuenta es la construcción de escenas locales. Es entre estos dos límites que se debe estudiar su viabilidad y encarar su inscripción en la comunidad artística local.

¿Construir escenas locales? Esta exigencia se le planteó a la Trienal como un imperativo especial, ya que solo un dispositivo excepcional de este carácter puede realizar acciones institucionalizantes que los aparatos del Estado están impedidos, ya sea por ausencia de políticas sectoriales, incompetencia funcionaria o dificultades orgánicas. En este sentido, la Trienal es un aporte a la dinamización de espacios locales carentes de experiencia y de usura institucional. No todas las ciudades de Chile poseen escenas locales. No basta con que en un sitio vivan algunos artistas, para que exista una escena local. Ya he desarrollado una tesis acerca de la construcción de escenas locales, en este mismo soporte. Se trata de una iniciativa que lleva sus años de validación práctica y que ha permitido el sostenimiento de experiencias de formación y de inscripción que han sido tomadas en consideración a la hora de montar la viabilidad de la Trienal de Chile como herramienta de construcción institucional. Todo esto depende de un conocimiento práctico de cada espacio local, a través de viajes, recorridos, intervenciones múltiples, en formatos variados, en temporalidades más o menos largas. No me refiero a acciones de cursillos que entidades de la capital organizan para cumplir con la cuota de iniciativas "hacia regiones" que no pocos servicios organizan, con magros resultados. Se trata, en nuestro caso, de acciones orgánicas de autoproducción que adquieren legitimidad local porque responden a una demanda local específica que se construye en el curso de una negociación entre agentes de transferencia local y agentes de recepción local determinados.

En Chile solo hay escena en Santiago, Valparaíso

y Concepción. En Temuco y Valdivia la situación es desigual, no llegando a constituir una plataforma que asegure en un tiempo determinado estas exigencias que he planteado. En Iquique y Antofagasta sí bien hay universidades y hay artistas, no hay escena. El desafío consiste en cómo hacer para que en una ciudad donde no hay escena se instalen unas iniciativas que produzcan esa tasa mínima de institucionalización de las prácticas. Para ello es preciso montar experiencias muy flexibles de formación y de conexión de las comunidades de artistas locales con situaciones externas.

El caso de Iquique, en nuestro trabajo de prospección, ha sido ejemplar por lo que hemos aprendido. Pese a no haber una escena, existe un soporte material y unas experiencias que no han sido suficientemente ligadas. Para eso se requiere de una ficción local cuyo enunciado no tiene recepción. Por ejemplo, existen artistas cuya preocupación por el paisaje los hace entrar en relación directa con referentes geométricos que no tienen curso, siquiera, en el país. De modo que se hace necesario montar iniciativas de reconocimiento de filiación pictórica con problemáticas locales que pertenecen a otras escenas nacionales. Necesidad, entonces, de internacionalizar las relaciones de los artistas locales con experiencias locales limítrofes, con quienes resulta posible entablar relaciones de intercambio más productivas que las que se plantean entre Iquique y Santiago (en caso de que éstas se planteen).

Esta situación es tan solo una de las iniciativas de reparación de unas comunidades de artistas que operan como si existiera una escena, pero padeciendo los efectos de su inexistencia formal. Cuestión que no se va a resolver imaginando la apertura de una escuela universitaria de arte en la región. Las universidades regionales no poseen en sus agendas la enseñanza superior de arte, sino otras de similar importancia y necesidad, como la patrimonial. El apremio por saber el estado en que se encuentra el patrimonio arqueológico y el patrimonio industrial obliga a generar con urgencia políticas de conservación y de desarrollo museal de gran envergadura.

Una Trienal está para ser un vector de reflexión local sobre todos estos problemas. Por eso la hemos pensado como un dispositivo de desarrollo local que se instala, primero, en el discurso. Iquique, siendo una ciudad donde no hay escena plástica, sin embargo posee una escena

narrativa consistente. No hablo de literatura, sino de relatos identitarios estratificados de gran complejidad que atraviesan manifestaciones tan diversas como el boxeo, los deportes acuáticos, las memorias del salitre, las ensoñaciones tarapaqueñas, las mitologías pampinas, etc. De hecho, una de las exposiciones que tendrá lugar en Iquique tiene como eje el cuerpo deportivo. Esta es una hipótesis de trabajo que surgió en una sesión de trabajo con Bernardo Guerrero en la sede de la Fundación CREAM, donde está emplazada una gran biblioteca privada de uso público. La frase “Iquique tierra de campeones” adquiriría otro sentido, tenía que ver con las representaciones de la corporalidad. Primero, en el trabajo. Luego, en el boxeo. Finalmente, en la caza sub-marina. Esto no es una clasificación exhaustiva, solo enumero tres condiciones afectivas para nuestra memoria central. El obrero del salitre es una fotografía del obrero del salitre, donde su torso desnudo y su envergadura están colocados casi para dimensionar el tamaño de la maquinaria. Pero el boxeo, plantea Guerrero, opera a partir de las figuras desplazadas de la virilidad y del sacrificio corporal ¿De qué se habla en Iquique, a cien años de la matanza de la Escuela Santa María? De los cuerpos. Pulsión identificatoria legítima. Sin embargo, el combate social se condensa en el combate del ring. La maquinaria coreográfica del cuerpo reproduce en el combate individual, la puesta en excepción de la corporalidad, en el modelo reducido del gimnasio como campo de fuerzas sustituto de las luchas sociales ya reguladas.

Todo esto se entiende que Guerrero lo plantea en relación a otra coreografía compleja, que alcanza las dimensiones de un monumento social: la fiesta de La Tirana. De modo que se postula una hipótesis según la cual el arte contemporáneo en la Región de Tarapacá se localiza allí donde no se supone que esté, en los límites del arte popular, del arte indígena y del arte relacional. No esperemos a que exista una escena de artes visuales para reconocer, en los hechos, manifestaciones limítrofes que nos dejan en situación discursiva precaria. Porque el asunto no termina allí. De La Tirana pasamos a los Chullpas, formaciones funerarias, principalmente localizadas en la zona de Isluga, que plantean tremendos desafíos a la práctica de la escultura contemporánea. Entonces pensamos que la Trienal es un conector de

experiencias discursivas locales que ya poseen un alto grado de sofisticación institucional. Así, es posible poner en relación esta iniciativa de residencia de artistas en Isluga con el capítulo “Pintura y Sepultación” del libro de Edgar Morin *El paradigma perdido*. Porque finalmente sobre una pérdida se monta la escena narrativa tarapaqueña. Una pérdida y una reparación siempre diferida. ¡Qué duda cabe! Una exposición de fotografía nos condujo a encontrar en otras prácticas limítrofes lo que intentábamos armar como escena. Las escenas narrativas locales son el sustento de las inversiones simbólicas que nos hacen abrigar algo... de esperanza.

La escena de Antofagasta (Septiembre 4, 2009)

La primera vez que Marcos Figueroa viajó desde Tucumán hasta Antofagasta tuvo que hacerlo primero a Buenos Aires, desde allí a Santiago, para finalmente tomar otro avión y poder descender en Antofagasta. El propósito de su viaje era la realización de un clínica de arte contemporáneo, como una de las iniciativas que permanecieron en la agenda luego del recorte drástico del proyecto original de la Trienal de Chile.

En algún momento se habló de un vuelo que conectaba en una hora las ciudades de Antofagasta y Salta, pero éste solo tenía lugar en “temporada alta”. El turismo define las densidades de uso de los tiempos. Las prácticas de arte se remiten al espacio real: restricción administrativa y subordinación simbólica. Afortunadamente, en el terreno de las artes visuales no es necesario tener que pasar por Santiago para ir de Salta y Tucumán a Antofagasta. El diseño de las rutas del consumo cultural industrializado obliga a realizar una especie de “vuelta del tonto”. En términos estrictos, desde Santiago, nada significativo puede ocurrir para Antofagasta en lo que a fortalecimiento de la incipiente escena local se refiere. La Trienal de Chile se produjo como experiencia de escucha de unas demandas específicas de la propia escena local, principalmente en el campo de la transferencia y de la formación superior. Es preciso que las autoridades santiaguinas recuerden que en dos mil kilómetros no hay un solo museo de arte contemporáneo ni una escuela de enseñanza superior de arte. No resultan exitosas las visitas de artistas itinerantes que enviados desde la capital son involucrados en programas organizados

para satisfacer las metas que los propios organismos santiaguinos se auto imponen, sin elaborar el inventario de las demandas locales. De este modo, los editores de campo de la Trienal en Antofagasta han realizado el trabajo de escuchar y de realizar un diagnóstico mínimo sobre el carácter de estas demandas.

Un análisis de contexto exige que se mencione cual era el plan original: una clínica, un curso superior de formación en documentalismo video, una exhibición de video-arte, una residencia de artista en Quillagua, una exhibición de artistas antofagastinos en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta y un seminario sobre factibilidad de una escuela de arte en el norte del país. De lo proyectado solo se realizó la clínica y la exhibición en Salta, que fue modificada en relación a su concepto original, pudiendo incluir artistas de Salta y Tucumán, al tiempo que se planteó la necesidad de montar dicha experiencia en Antofagasta.

Sin lugar a dudas, la clínica de arte ha sido una de las experiencias más significativas de la escena local en los últimos tiempos. Marcos Figueroa no solo conoció las obras, elaboró una plataforma crítica y forzó situaciones que condujeron a tomar decisiones para sostener agrupaciones de artistas, sino que instaló argumentos que aportaron mayor complejidad al debate sobre enseñanza. En este espacio de relaciones, consolidó la realización de las exhibiciones cruzadas, que recuperaban un proyecto previo de artistas que la Trienal hizo suyo. En estos días, un camión de transporte que trasladaba las obras de los artistas antofagastinos hacia Salta quedó en *panne* en plena cordillera. Este fue el primer acto institucional de la exposición: el reconocimiento de la perturbación de los traslados como condición de la circulación de las ideas y de las obras en lo que el propio Marcos Figueroa ha denominado el EJE NORTE-NORTE. Pero a estas alturas de la publicación de esta entrega, las obras ya están en Salta, dando testimonio de la existencia de un “corredor interoceánico de arte contemporáneo” que puede conectar Antofagasta con Sao Paulo. Esto es pura ficción. Para eso se hizo este proyecto: para montar una ficción de salida.

Regreso al inicio: pasar por Santiago es dar la vuelta del tonto. Las complicidades culturales, formales y afectivas entre escenas locales del norte de Chile y de la Argentina, producen efectos específicos de “alto impacto”, no solo

en el terreno de las prácticas artísticas, sino en el de las relaciones diplomáticas efectivas.

Esto parece una pelotudez mencionarlo en un texto crítico: se acaba de reunir en Antofagasta el Comité de Integración Fronteriza del NOA-Norte Grande¹⁰ para tratar temas de integración y comercio bilateral entre Antofagasta, Arica, Iquique, Salta, Tucumán y Jujuy. Presidieron la reunión los embajadores Luis Maira (Chile) y Ginés González (Argentina). En el extremo, el trayecto del camión con obras dibujó en el mapa de los deseos locales la figura de las artes del desplazamiento. Esto supone la existencia puntos de partida y puntos de arribo. Entre medio, y en cada punto, intercambios, desde el reconocimiento de unas demandas simbólicas y formales que son resueltas de un modo cuya elaboración depende de la consistencia de transmisión de experiencias.

Que Marcos Figueroa haya venido a Antofagasta no es una mera casualidad. Perteneció a la Universidad Nacional de Tucumán, fue decano de su Facultad de Artes. Es uno de los articuladores del ya histórico Taller C, junto a las artistas Gelli González y Carlota Beltrame. Posee una mirada lúcida sobre el desarrollo de la escena de arte argentina del interior, que ha sido rica en sistematización de experiencias de clínicas y de residencias en esta última década. Hay que mencionarlas: becas de Antorchas, Proyecto Trama, *Intercampos*, *Interfaces*, *Entrecampos*, por recordar algunas. Lo que Marcos Figueroa traslada es esa experiencia, incorporando la diversidad de la propia escena tucumana.

¿Cómo no mencionar, al respecto, la visita de Jorge Gutiérrez -quien fuera el gran conceptor de La Baulera, experiencia de gestión de espacio independiente de Tucumán- a la clínica de Patricia Hakim en Concepción el mes pasado? Tucumán en Concepción. Eso es transmisión de experiencias. Y reconocimiento de cuánto nuestras experiencias locales están conectadas

10 Nota de la editora: El NOA-Norte Grande es uno de los comités de Integración Fronteriza entre Argentina y Chile creados por ambos países en 1997. Éste está conformado por las provincias de Salta, Jujuy, y Tucumán de la República Argentina; y por las Regiones de Arica, Iquique, Tocopilla y Antofagasta de la República de Chile, y posee jurisdicción en los Pasos Internacionales de Jama (Jujuy) y Sico (Salta).

con iniciativas argentinas zonales. De modo que cuando Marcos Figueroa visita Antofagasta, lo que traslada es esa experiencia y transmite la necesidad de fortalecer los lazos desde la consistencia de la producción de obra local. Esto quiere decir que existía en la ciudad una estructura mínima de recepción de su discurso. Es el reconocimiento de una tasa mínima de institucionalización local, sostenida por la acción editorial de apertura de campo de Dagmara Wiskyel, Claudio Galeno y Jorge Wittwer, por mencionar a algunos. Pues bien: es así como se hacen las cosas. La Trienal de Chile, en Antofagasta, significa -aún con todas sus restricciones administrativas e incomprensiones santiaguinas- un momento privilegiado de dinamización de escena local.

ARTE Y TERRITORIO

Arte y territorio (Septiembre 22, 2009)

Ver el país desde sus extremos, esta sería una actitud analítica radical. Verlo desde las zonas más inestables de consolidación del territorio. Porque el Gran Norte, solo ha sido habido desde hace apenas un siglo. Y porque el Gran Sur ha sido habitado por misiones salesianas y pioneros cuya pertenencia estatal aparece como un destino más fatal que por opción voluntaria. La representación del territorio ha estado determinada por el repiqueteo de las armas y por la obturación de las cámaras fotográficas. De la chilenización compulsiva del territorio no hay pintura; ésta ha sido reservada para reproducir la depresión unificante de la conciencia hacendal desfallecer de la zona central. Aún así, poca pintura, más claridad de la mirada oligarca de los viajes de los *caballeros-que-pintaban*. No hay drama: los fotógrafos de fines del siglo XIX llevan todos apellidos extranjeros. La imagen de lo nacional resulta ser una construcción de la reproducción técnica del paisaje.

En Punta Arenas, una de las fotos decisivas que determina la invención del paisaje en la Patagonia es aquella en que Julius Popper introduce la escena de caza como práctica de exterminio. Luego vienen las fotos de la misión salesiana en Isla Dawson: todos los indígenas dispuestos en las fotos de grupo acompañando a los curas y a las monjas que ocupan el centro, reproducen el retrato que el teniente Robert Fitz-Roy había realizado de Jemmy Button. Mientras eso ocurría, Ernest Shackleton zarpaba desde un puerto inglés para venir a conquistar el Polo Sur. Los británicos siempre merodearon por los canales del sur, convirtiendo a los hombres de ciencia en agentes dobles del Foreign Office. Es que siempre han sido agentes dobles. Eso es lo que los ha mantenido a la cabeza de sus investigaciones, mediados por la plataforma académica. Pero la ciencia no es sino la primera avanzada de la ocupación militar del territorio. Con la salvedad de que hoy día la soberanía se verifica en las condiciones de representación del paisaje que aparece involucrada en la tecnología militar de punta. El verdadero festival de arte y nuevos medios tiene lugar en la sala de comunicaciones de una fragata que cruza el Cabo de Hornos o en la cabina de mando de un *mirage* repotenciado. El arte contemporáneo no tiene nada que hacer en ese terreno, a menos que se conforme con

la ilustración de aquello que los especialistas del estado mayor ya saben. En ese sentido, el arte puede tan solo reproducir las imágenes de su fracaso civil. La belleza ya no es lo que era.

¿Cuál es la única zona en que es posible que los artistas y los científicos puedan recuperar la autonomía de las ficciones? Allí donde sea imposible no reconocer los límites del cuerpo. Entonces, Shackleton regresa para dimensionar el valor que puede tener hoy día *el arte del recorrido montado sobre la mecánica del cuerpo*.

En marco de la propuesta *Madrid Abierto 2008*, el artista chileno Fernando Prats -residente en Barcelona desde hace casi una década- produjo el proyecto *Gran Sur*. Este consistió en el montaje en neón sobre la fachada de Casa de América (Madrid) del anuncio de la *Imperial Trans-Antartic Expedition* de 1914, liderada por Ernest Shackleton y publicada en el periódico de la época, con el propósito de reclutar hombres para la realización de la expedición.

El objeto manifiesto de la expedición, como todos sabemos, era cruzar el continente Antártico por el polo. Sin embargo, el barco en que viajaba —el *Endurance*— fue atrapado y destruido por los hielos en un punto crítico de la travesía. Primera gran combate de la Naturaleza contra la Cultura. Los marineros ingleses resistieron lo que más pudieron y antes del naufragio lograron recuperar suficientes elementos y materiales que les permitieron instalar un cuartel de invierno en Isla Elefante. Desde allí, Shackleton y otros cinco hombres cruzaron el Océano Atlántico en un bote abierto, llegando a las Islas Georgias del Sur para dar la alarma. Finalmente en 1916, luego de varios intentos, la totalidad de los hombres fueron rescatados por el piloto Luis Pardo a bordo de la *Yelcho*. La expedición no aportó ningún beneficio material, ni ningún avance científico. Solo la experiencia de los protagonistas y la supervivencia de todos los participantes supone un triunfo en sí mismo. Jorge Díez, curador de *Madrid Abierto 2008*, señala en el recientemente publicado catálogo de la misma: “El sentido de la creación artística también transita por una ruta inexplorada y dirige los sentidos hacia objetivos que nos ayudan a comprender nuestra propia percepción del mundo que nos rodea. En nuestros propios límites están manifestándose nuestras fronteras a traspasar. La decisión del viaje de sir Ernest Shackleton es análogo a cualquier idea artística que busca

como fin descubrir y revelar lo inédito. *El tuvo una idea en la que nadie más creía*”.

Arte y territorio (2) (Septiembre 30, 2009)

La presente entrega debe ser tomada como un momento reflexivo en elaboración, que ya ha tenido una versión preliminar, expuesta en el *Coloquio El Silencio*, organizado por Fernando Castro Flórez en el marco de la II *Bienal de Canarias* en marzo de este año. Así como él mismo lo señala en la introducción del seminario, es preciso “estar en silencio para oír mejor, para escuchar el sonido del mundo, entendido como el espacio capaz de comprender los sonidos y las ausencias en esta doble apreciación del paisaje social y personal”. Silencio, en definitiva, para recuperar el valor analítico de la pausa y de la producción de diferencia, destinada a poner la escucha en lo que habitualmente se escapa o se encubre.

Sin embargo, había un aspecto radical en la propuesta de Fernando Castro Flórez que me condujo a pensar un texto como el que he decidido trabajar. Este aspecto tiene que ver con el silencio como condición necesaria para una percepción sobre las transformaciones del territorio. En efecto, el mundo del arte resulta cada vez más ruidoso. Precisemos entonces el estatuto de los ruidos que marcan la dimensión del contraste y la dificultad estructural y sistémica que tenemos hoy día en nuestra relación entre arte y naturaleza. En ese contexto, las cuestiones del territorio, del paisaje, de la industria cultural —el turismo como industria cultural, las bienales como dispositivo de usura ministerial— obligaban a establecer un momento de retención metodológica para hablar del silencio como deseo y como necesidad, buscando producir una analogía crítica con las prácticas de arte que instalan la pausa y difieren el efecto de la respiración visual de las tensiones de encubrimiento.

Mi propósito en el coloquio de Santa Cruz de Tenerife fue declarar que en las prácticas de arte, la frase *mucho ruido y pocas nueces* delimita el campo de nuestras preocupaciones éticas cuando debemos resguardar iniciativas que inciden en nuestra relación curatorial en proyectos que buscan intervenir, a su vez, en la gran empresa de manejo del territorio.

El motivo de mi elección para el texto presenté en Canarias se remite a una derrota política directamente ligada a la cancelación por parte de la Ministra de Cultura de Chile, del **proyecto de arte público** que debía tener lugar en la Trienal de Chile. El curador general de esta trienal, Ticio Escobar, había invitado a Nelson Brissac, conceptualizador del proyecto *Arte/Cidade*, para hacerse cargo de esta iniciativa.

Nelson Brissac viajó a Santiago y constituyó un equipo formado por arquitectos, historiadores, geógrafos y artistas, que dio pie a un **protocolo de trabajo** en enero de este año. En este documento, suscrito por el equipo, se menciona cuatro niveles a trabajar:

1. **Intensidades mínimas** (escala cercana, fragilidad de la ciudad, fisuras cotidianas, índices, discrepancias).
2. **Movilidades diferenciadas** (grupos en movimiento en la ciudad, actores con capacidad de desplazamiento, transporte urbano).
3. **Distancias críticas** (escala de aquello que ya no se puede ver; mundo de la representación, de los mapas, de la instrumentación de posicionamiento).
4. **Paisajes inestables** (escala masiva, pesada, masa crítica que se transforma desde una aparente inmovilidad y permanencia debido a usos que se escalonan; la industria, la minería, la gran infraestructura, pero también la noción de catástrofe transformadora).

El proyecto que presentó este equipo no fue retenido.

Se esgrimen razones de presupuesto. Habrá que esperar el momento adecuado para que las autoridades definan qué es un problema de presupuesto. De todos modos, habiendo configurado una plataforma de trabajo que ponía en crisis la noción chilena de arte público —definida por la Ministra de Cultura como “arte de calle”—, este equipo resolvió seguir operando como entidad independiente, convirtiendo la plataforma de trabajo en un proyecto de largo plazo orientado principalmente a trabajar en el cuarto de los niveles mencionados: **Paisajes inestables**. Vale decir, conquistas catastróficas del territorio directamente vinculadas a la experiencia chilena de la gran minería del cobre.

Invitado al coloquio de la II Bienal de Canarias *El Silencio*, me propuse trabajar las emblemáticas imágenes de una tronadura minera como indicio demarcatorio

de un paisaje industrial específico, que se hacía eco del programa del Laboratorio de Arte Público que habíamos levantado para la Trienal de Chile. Una decisión ministerial nos había condenado al silencio y en esa pausa político-administrativa habíamos instalado una mirada sobre una experiencia extrema de producción de ruido. Llegué entonces, a Canarias, a leer un texto que titulé *CHUQUICAMATA*. Solicité a Fernando Prats, que se encontraba en Barcelona, el envío por Internet de la imagen video que él había recogido en ese lugar y que reproducía el sonido de la tronadura que habilitaba la conversión del territorio en paisaje.

Arte y territorio (3) (Octubre 1, 2009)

El texto *Arte y Territorio (2)* termina abruptamente con la mención a la tronadura de Chuquicamata. El propósito de las dos entregas tituladas *de la misma manera* tienen por objeto introducir el trabajo que Fernando Prats presentará en la Trienal de Chile.

Revisando los materiales de que dispongo, las palabras Chuquicamata y Antártica señalan dos situaciones formales vinculadas a la representación crítica del paisaje. No deja de ser exacto que en ambos casos la determinación de lo sonoro resulta decisiva para diseñar la percepción del territorio. En el caso de Chuquicamata es el sonoro de la tronadura, mientras que en la Antártica es el sonido del viento. Distinción que introduce las nociones de Interrupción y Continuidad en la percepción que diseña la vigencia de dos situaciones extremas en la invención del paisaje.

Sin embargo, la relación no es de equilibrio: en el gran norte, la tronadura es efecto de una intervención industrial de gran escala; mientras que en el gran sur, todavía es posible dimensionar la resistencia del cuerpo humano en su más pequeña escala. Encuentro una fotografía de Fernando Prats cavando en la nieve para enterrar un paquete con materiales y herramientas de su propiedad. El gesto posee una dimensión mínima frente a la excavación mecánica de Chuquicamata. En el terreno de la excavación, la amplitud del gran norte se condensa en la retracción radical del gran sur, en la que Prats supone realizar el simulacro de enterrar unos indicios destinados a ser conservados, como si escondiera unos instrumentos destinados a recoger

testimonios de las capas de la tierra. No estoy lejos de plantear algo totalmente verosímil. Ya en la exposición individual que realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes en el 2004, una de las piezas fundamentales fue un gran testigo proveniente de excavaciones como las que encontramos en las vitrinas del Museo Salesiano en Punta Arenas: en su sala destinada a construir la imagen de la contemporaneidad colonial, propia de las prospecciones petrolíferas y el mito político que las acompaña.

Esta era una variación formal que amplifica el gesto inicial que en el 2001 ya había sido realizado en Manresa, el pueblo en cuya cercanía se encuentra la cueva donde San Ignacio de Loyola escribió los *Ejercicios Espirituales*. Fernando Prats permanece en la cueva y la cubre en su interior con papel de embalar, justamente, para desplazar todas las referencias a la devoción. Dicho abandono continúa en el 2002 con el congelamiento de todos los materiales que habían sido utilizados en esta performance.

Pero es en la proximidad de la cueva que realiza una acción preformativa a orillas del río Cardener; acción que a su vez había tenido como punto de partida un diagrama de *lectura corporal* dibujado por el propio San Juan de la Cruz. En ese trabajo Fernando Prats realiza un traslado gráfico de intensidades que ya están puestas en juego en documentos claves de la mística católica, como trama anticipatoria del registro de huellas arcaicas de la socialidad humana. Justamente los místicos son heterodoxos y no resultan confiables a las jerarquizaciones eclesiales, incluidas las del arte contemporáneo. Prats invierte los términos de la desconfianza representativa poniendo en tensión las dinámicas de lo sagrado sepultado por las operaciones encubridoras de lo profano. Esa es otra razón para que su trabajo ocupe un lugar de relevancia en la exposición *Terremoto de Chile*, poniendo el acento en los anudamientos de sentido que pueden ser establecidos como puntos de convergencia de energías que tensan el discurso que se puede tener sobre la transformación del territorio en paisaje.

Regreso al comienzo de este texto: las palabras Chuquicamata y Antártica señalan dos situaciones formales vinculadas a la representación crítica del paisaje. Sin embargo, a estas palabras que establecen dos extremos de una línea referencial, se agregan otras dos, destinadas a instalar otra línea de referencia subordinada:

Lota y Chaitén. De modo que si las dos primeras trazan el relato desde el Gran Norte hacia el Gran Sur, las otras dos declinan la intensidad en la medianía del territorio, estableciendo rangos de catástrofes en la Tierra y en el Cielo. *Sub-Terra* (Lota: ruina de una conciencia obrera) y *Sub-Sole* (Chaitén: explosión volcánica), como dos situaciones que diseñan otra representación crítica entre Cultura y Naturaleza. Es cosa de ver los dibujos realizados al interior de las minas de carbón, que reproducen el registro de la sismografía política consignada en la derrota social como *re-conversión*, y constatar en las fotografías de la destrucción de Chaitén, el efecto social de la deportación de poblaciones que estaban destinadas a sostener la primera línea de la soberanía territorial.

Arte y territorio (4) (Octubre 3, 2009)

En marzo de este año fui invitado a participar en una mesa redonda en el marco de la 4ª muestra VentoSul, Bial Internacional de Curitiba. La mencionada mesa redonda debía tener lugar en el mes de agosto, sin embargo fue cancelada en razón de la gripe AH1N1. Postergada para septiembre, no solo mi participación se complicó por modificaciones drásticas de agenda, sino que el pasaje asegurado por instancias oficiales fue redestinado a satisfacer otros ítems. De este modo, quedó cancelada toda posibilidad de intervención directa de mi parte en dicho encuentro. Sin embargo, como nada se pierde, para los efectos de mi participación en esa mesa había re-escrito el texto presentado en el coloquio de la Bial de Canarias tomando en cuenta las expansiones que el eje de problemas que levantamos en el **Laboratorio de Arte Público para la Trienal de Chile** había generado como insumo para el trabajo curatorial desarrollado durante los últimos meses.

MAPA DE TERRITORIOS ALTERADOS: este sería el nuevo título de la ponencia. Esto significaba poner a comparar dos mapas de escritura referidos a la presentación de los propósitos estratégicos de los coloquios.

En Canarias, el eje del silencio introducía la cuestión de la pausa; en cambio, en Curitiba, el complejo montaje de una idea en torno a mapas móviles remitía a puntos cruzados que desorientaban las cartografías locales. Imaginé para el ruido de la tronadura un espacio de

transformación lenta, mientras que los desplazamientos a que remitía el eje de Curitiba hablaba de flujos y de escurrimientos rápidos, involucrando fuertes medidas de contención. Pensar Chuquicamata e Iguazú implicaba establecer una distinción entre sequedad y humedad fundamentales, mediante la cual fuera posible sobreponer poéticas diferenciadas en la sujeción conceptual del territorio.

A la poética del flujo acelerante (Iguazú) opuse la poética del ripio retardante (Chuquicamata). A los vacíos que multiplican los márgenes en el discurso explícito de Ticio Escobar, opuse la permanencia de la rajadura del territorio mediante una tecnología de la excavación y de la remoción de minerales a escala mega-monumental. Si en la primera mención recurrí al empleo del río como la figura organizadora de lengua (agua que escurre por un cauce), en la segunda aflicción notional hice uso de la excavación (movimiento de tierras).

En este marco somera y brutalmente descrito, entra a operar un elemento que en la conceptualización de la propuesta curatorial de VentoSul parece ineludible: es una bial que pretende enfrentarse con las otras bienales para dialogar, entre otras cosas, por el sentido de la imagen en el contexto de su posibilidad crítica bajo la custodia de la administración de cultura, banalizando la obligación ética y política de nombrar el conflicto que sostiene sus montajes como operaciones de intervención gubernamental que ponen a buen recaudo cuestiones geo-políticas y administrativas inconfesables, que comprometen además la disolución de la práctica curatorial en práctica ministerial. Respecto de la Trienal de Chile, resulta necesario pensar en qué medida el ministro Escobar dañó al curador Escobar y de paso legitimó la desnaturalización del proyecto. La ética del ministro se sobrepone a la ética del curador y termina descomponiendo las bases desde las cuáles formulaba su proyecto inicial.

La hipótesis que hace operar Vento Sul bajo la apelación de unos mapas alterados proviene de una lectura rápida de textos de Deleuze y Guattari. Si hay dos palabras que han sido de uso descomedido en la crítica zonal ellas son las palabras mapa y calco. ¡Sí, sí! Habrá que agregar las citas recurrentes sobre el uso que Foucault hace de Borges. Aprendemos, entonces, que al contrario de la monótona precisión del calco, los mapas nocionales son

capaces de movilizar las geografías escamoteadas por textos cargados de citas antropológicas.

¿Qué es lo que queda de la Trienal de Chile? El efecto de una desidia conceptual en que el modelo de gestión instala su predominio y reduce los alcances de las iniciativas originales, limita las entradas y salidas de transferencia informativa, vulgariza la memoria orgánica importando el modelo de la intriga de salón y fragiliza las iniciativas transgresivas mediante la inhabilidad del deseo.

Ya no hay garantías de que los mapas del arte latinoamericano puedan descentralizar las cartografías administrativas de los funcionarios, ni acelerar o retardar el curso de las lenguas, ni tampoco iluminar las líneas inestables de la producción de exposiciones. Una cosa es leer los textos de determinados autores a los que se respetaba y otra cosa es advertir la pusilanimidad de los mismos en el curso de operaciones que terminan parodiando sus propias posiciones.

Respecto del comportamiento curatorial en la bajada del laboratorio de arte público en la Trienal de Chile, en oposición a la saturación de los flujos de encubrimiento notional que definen la línea de tolerancia estatal de las infracciones, acarreo la deferencia subalterna de la sequedad y de la aridez del desierto de Atacama. Pero sobre todo, el efecto político de una tronadura.

Partiendo de una descripción de Chuquicamata, por exceso, pasé a montar el relato de la representación del paisaje en Chile, dividido en tres grandes zonas -Norte, Centro y Sur-, en dos de las cuáles -Norte y Sur- interviene la fotografía de un modo decisivo. De modo que, con el pretexto de hablar de la tronadura como índice de copamiento industrial del paisaje, terminé armando un relato sobre los modos de copamiento técnico de la imagen como condición de la construcción del paisaje.

Sin embargo, al establecer esta distinción en tres zonas no hacía más que reproducir la distribución que había montado previamente, como **editor inicial de la Trienal de Chile**, para establecer las diferencias de consistencia de las zonas de acometida de este dispositivo institucional en el paisaje de las artes visuales de mi país. Más aún, cuando la zonificación apuntaba a ser el escenario multiplicador de uno de los ejes de la Trienal: a saber, la construcción de escenas locales en situación de estancamiento de flujo. Debo señalar que había otros

dos ejes articuladores: la producción de archivo y el laboratorio de arte público. En esta perspectiva, habiendo sido “bajado” el eje del arte público, quedaron como dos polos de sostén el eje de las escenas locales y el eje de la producción de archivo, como dos zonas de problemas extremos en un país indocumentado.

Arte y territorio (5) (Octubre 6, 2009)

Chuquicamata es la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo y está situada en el Norte Grande de Chile, a 16 kilómetros al norte de la ciudad de Calama y a 236 kilómetros al noreste de la ciudad Antofagasta. En esta zona, que pasó a soberanía chilena en 1879 en el curso de la guerra del Pacífico, nunca hubo pintura. Lo cual no es estrictamente exacto, porque existe una abundante literatura que hace estado del arte rupestre y el arte textil pre y post colonial en algunos puntos de esta región. Sin embargo, me refiero al hecho de que esas pinturas no son integradas a la maquinaria de definición del paisaje estatal. En parte, debido a que son pre-estatales. Por esta razón declaro que no hay pintura de ese territorio, sino solo fotografía: hay pintura en el territorio y estuvo omitida, encubierta, hasta las grandes recuperaciones de los antropólogos y arqueólogos a lo largo del siglo XX. Para mi propósito me basta con declarar que no hay pintura, sino solo fotografía.

Menciono el nombre de William Oliver, hijo de escoceses nacido en Valparaíso, que realiza estudios de ingeniería de minas en una época en que el propio Valparaíso es un enclave económico británico. En las vitrinas de sus comercios, desde muy temprana data, se exhiben cámaras y dispositivos de fotografía. De modo que desde su infancia, William Oliver mantiene un trato cercano con una actividad que se convierte rápidamente en un comercio de la imagen en un puerto de economía pujante. En ese ambiente Oliver se convierte en un apasionado de fotografía, llegando a fabricarse él mismo un aparato con la ayuda de una caja de tabaco. Posteriormente se hace del instrumental necesario que le permite realizar vistas de los territorios nortinos de antes de la guerra, puesto que hacia 1860 es enviado a esa zona para hacer trabajos de prospección minera. Es así como realiza fotografías del puerto de Pisagua y de las primeras zonas de explotación del salitre cerca de

1860. William Oliver realiza las primeras fotografías del nuevo paisaje industrial que se instala en los territorios del norte, montando dispositivos de explotación cuyo tamaño posee escala monumental.

Pero estaría lejos de la verdad si afirmo que sus fotografías retratan el cuerpo de los primeros pampinos. Se trata más que nada de las primeras fotografías de la gran empresa de excavación. Lo que retengo como hipótesis es el hecho de que la aparición de la fotografía y la instalación de la primera tecnología de extracción del salitre son epistémicamente contemporáneas, en la medida que ambas son tecnologías de la excavación. Con una particularidad: los sujetos fotografiados solo están allí para servir de testigos en la reproducción del tamaño de las instalaciones. De este modo, me atrevo a sostener que la fotografía y la tecnología del salitre participan en el proceso de invención, de puesta en forma del paisaje de otro país.

Hacia el sur, en la zona central de Chile, se ha establecido el modelo de la hacienda. De eso no hay fotografía. Sus actividades apenas fueron objeto de los apuntes de los pintores viajeros, que fueron quienes pusieron en forma el paisaje de la ruralidad y de la conquista sobre la barbarie. Me refiero a los numerosos bocetos y pinturas que reproducen escenas de malones: las incursiones de bandas de indígenas que asolan las haciendas y raptan a las mujeres de los hacendados. Esa es, más que una realidad efectiva, una representación de la amenaza de lo salvaje. La construcción del Estado nacional supone la activación de políticas represivas, abiertamente genocidas, destinadas a someter a las poblaciones de mapuches nómades que circulaban indistintamente entre la Patagonia argentina y el sur de Chile.

El sur de Chile, el sur de esa zona central definida por una ruralidad de dependencia simbólica hispana, comienza a ser colonizado desde 1850 por un fuerte contingente centro-europeo, que va a ser introductor de dos elementos tecnológicos nuevos. Es por ellos que dichos sujetos pueden ser reconocidos como inventores de paisaje: la cocina alemana y la fotografía. Sin embargo, esta fotografía será una prueba de la invención identitaria del colono, que se hará retratar en el proceso de construcción de su ambientación doméstica. El paisaje será el telón de fondo que dará sentido a la edificabilidad de su nueva posición dominante. Será el paisaje como

una prueba de la colonización, donde la construcción de una interioridad doméstica es la clave del dominio. Entre tanto, paralelo a ello se produce la conversión de las tierras mapuches en propiedad fiscal.

Si en el norte las imágenes de la industria serán la prueba de la invención del paisaje, en el sur las imágenes del interior de la vivienda del colono serán a su vez la prueba de una invención simbólica análoga. Será preciso hablar del modelo de la cocina alemana, que será la base de una economía doméstica de nuevo tipo, que calificaré de sedentarización monumental.

Habrà, posteriormente, una fotografía de indígenas que será nada más que la prueba de su aniquilación como sujetos políticos. El concepto de “reducción indígena” aparecerà como efecto de encuadre, como un momento capital del encierro historiográfico. Aquí la palabra reducción adquiere toda su densidad: se reduce aquello que no debe tener expansión en un territorio cuya extensión ha pasado a ser reticulada mediante la conversión de la usurpación en derecho de propiedad.

Arte y territorio (6) (Octubre 9, 2009)

El concepto de reducción aparece aquí como un momento capital del encierro. Se reduce lo que no debe tener expansión en un territorio cuya extensión ha pasado a ser reticulada mediante el cierre de alambradas de tamaño descomunal. Reducir y alambrear son metáforas que dependen para su eficacia de las referencias históricas directas, lo cual está directamente relacionado con la derrota militar del pueblo mapuche en 1881 y 1883, en el marco de lo que se denomina *Pacificación de la Araucanía*. Este fue el inicio de una política de reducción que convirtió a los mapuches en ciudadanos de segunda clase, mediante la creación de marcos jurídicos y legales que dotaron a la práctica de la usurpación de una *base de dominio* en Derecho.

La socióloga Elisa Cisternas, en su memoria de título *Proceso de construcción de la identidad mapuche en miembros de asociaciones urbanas del Gran Concepción* (Fondecyt N°1061011, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Concepción, 2009) escribe:

“Legalmente, las tierras ocupadas por los indígenas, anteriormente, pasaron a ser propiedades fiscales. En este

contexto aparece el concepto de “Reducción Indígena”, para definir los territorios hacia los que fueron destinados grandes contingentes de indígenas, mediante el proceso conocido como erradicación de la población”.

Resulta sorprendente constatar que en el léxico de los administradores públicos de hoy, estas mismas palabras son empleadas para describir situaciones de desarrollo urbano imposibles de sustentar. La erradicación de los campamentos se modula sobre el desplazamiento de los efectos implícitos que la palabra reducción posee, en las políticas urbanas.

Desde el campamento a la vivienda asignada en las nuevas villas se experimenta una nueva forma de reducción de las condiciones de convivencia ciudadana. Los espacios segregados solo adquieren fuerza como retenes y diversificadores de la solidaridad social, reducida por la impresión de inseguridad formulada en el momento mismo del proyecto de traslado. La erradicación instala nuevas formas de reducción policial de la vida urbana. La reducción indígena es un concepto que los administradores públicos han logrado modificar para ensayar formas nuevas de discriminación política y territorial.

En Ginebra, en el XII período de sesiones del Consejo de Derechos Humanos el 28 de septiembre del 2009, el Relator Especial Sobre los Derechos y Libertades Fundamentales de los Pueblos Indígenas James Anaya presentó un conjunto de informes correspondientes al ejercicio de su mandato en el período agosto 2008 - septiembre 2009. Les propongo ingresar al sitio en Internet del Centro de Políticas Públicas y Derechos Indígenas y buscar los anexos sobre Chile¹¹.

Pues bien: solo avanzado el siglo XX aparece la noción de “reserva natural”, para blanquear políticamente los principios de la segregación antes mencionada. Solo cuando los Estados advierten que es necesario declarar unas determinadas zonas para su preservación en estado, digamos, “salvaje”.

No deja de ser: lo salvaje (siempre) está asociado a los bosques. La civilización se verifica (siempre) como un *claro-en-el-bosque*. La zona en que se ha concentrado la lucha del movimiento mapuche en la actualidad es la que

manejan las grandes industrias forestales. La civilización está en el extremo de la industria, poniendo en escena la dimensión jurídica del blanqueo de los papeles. Solo respecto del bosque y de los cultivos podemos rescatar la noción de huerto, como un retiro, una restricción al interior de la propia naturaleza cultivada.

¡Como lo iba a dejar pasar! A propósito del cierre del sueño y del cierre del inconsciente, Jean Laplanche hace mención a la reducción, al encierro constitutivo del inconsciente. Tendremos que hablar, aunque sea una metáfora, del inconsciente estatal chileno. El problema de todo esto es que los jesuitas leyeron a Sigmund Freud en los sesenta, y los capuchinos se fueron a instalar a la Araucanía, directamente. Pero eso era mucho antes que apareciera la nueva generación de dirigentes mapuches, formados lejos de la extorsión eclesial.

¡Como no evocar las páginas de Freud donde se compara al inconsciente con una especie de parque nacional, de reserva natural! Tal como los Estados Unidos los habían instituido antes que otros países, donde una naturaleza primitiva debía ser conservada para el goce de los habitantes de una época futura. Ello implica que estos mismos habitantes posteriores son acarreados por el propio movimiento de domesticación y, dicho de otro modo, de verdadera destrucción de la naturaleza. Y esto ocurre por el simple hecho de que un parque natural no será jamás un pedazo de naturaleza salvaje. El solo hecho de encerrar un fragmento de naturaleza tiene consecuencias ecológicas graves, tanto para la naturaleza como para el parque mismo. El Estado chileno desarrolló una política de encierro que permanece bajo nuevas formas de expresión jurídica y política hasta el día de hoy. Lo cual establece algo demasiado importante: el Estado debe encerrar, reducir, porque de otro modo *no-se-encuentra-a-sí-mismo*.

El Ministerio de Interior opera con la metáfora del parque natural para implementar su política indígena. El chiste consiste en imaginar a este ministerio como la zona delantera de un Estado para el cual el territorio indígena es su instancia cronológicamente primitiva. Pero esa es tan solo la versión primera, ya que el territorio indígena se reconoce como una instancia de lo reprimido del Estado como acto originariamente excluyente.

Por eso, la primera fotografía mapuche es aquella que reasigna el valor de la exclusión sobre soporte físico-

11 cf. <http://www.politicaspUBLICAS.net/>

químico, mientras que -en el marco de la Trienal de Chile- una iniciativa como el *TALLER AIWIN*¹² se traduce en una actividad productora de auto-gobierno de la imagen; siendo la imagen -en soporte digital- el único territorio que se puede hacer visible, pero por exceso, por saturación documental, editada por las propias comunidades, empleando para ello las herramientas básicas de la red.

Para terminar, un alcance pseudo-erudito: durante el curso del siglo XVIII el único paisaje que conoce y aprecia el europeo es el campo; o sea, la naturaleza cultivada. Lo salvaje le causa gran inquietud y aprehensión. Y si no, pregúntele a los carabineros del GOPE cuando ingresan en “la zona”. Ellos vienen a ser la garantía de la inversión industrial, como el argumento renovado que descubrimos en una novela de Marta Brunet, donde siempre opera la figura de un bandolero reconvertido en policía gracias a la intervención de los dueños de fundo. Esta situación hay que ponerla en relación con el hecho de que las mayores masacres de campesinos durante la dictadura hayan sido realizadas por *pacos*. Estaban demasiado cerca.

12 Nota de la editora: *Taller Aiwín* (<http://talleraiwin.blogspot.cl/>) es el título de un programa de actividades diversas -exposiciones, coloquios, residencia de artistas, archivo, documentación y talleres de fotografía social- realizadas al interior de comunidades mapuche seleccionadas en Santiago, Temuco y San Juan de la Costa. Este programa se desarrolló con financiamiento estatal, en el marco de la Trienal de Chile del año 2009. “La ambiciosa idea de realizar los talleres *AIWIN*, con el fin de capacitar personas idóneas que trabajaran a través de la fotografía para formar ‘agencias’ en sus respectivas comunidades, nos hizo entender la urgencia de que la fotografía, a modo de una pedagogía de la mirada, se ponga al servicio del cambio social, tanto cómo método de resguardo, como estrategia de denuncia. Esto, pues las imágenes han sido por más de un siglo un método de sometimiento y de representaciones manipuladas de nuestra historia. Por ende, deberíamos plantearnos que las imágenes nos permiten un análisis crítico de nuestras sociedades, siendo éstas construcciones simbólicas que generan efectos de realidad. En ese sentido, lo más relevante de este viaje de más de un año fue activar, en nuestros alumnos y en nosotros, un campo de reflexión y reconocimiento del problema de la imagen y las repercusiones de su editorialidad” (conservación del autor con Andrea Jösch, responsable del *Taller AIWIN*).

En Lonquén, en Isla de Maipo, en Pilmaiquén, en Lautaro. Sin embargo, es a partir del mismo siglo XVIII que se libera la hegemonía del campo, en la producción e imposición de nuevos paisajes como la Montaña y el Mar. Y Chile, ¿habrá tenido (su) siglo XVIII?

A comienzos de ese siglo, por ejemplo, Montesquieu declara en sus diarios que atraviesa un país entre dos montañas. En un viaje que realiza entre Tirol e Innsbruck, todo lo que ve es un feo país, siempre entre dos montañas. En verdad, Montesquieu no ve el país, sino que lo atraviesa sin llegar a apreciar el paisaje a falta, justamente, de Paisaje: la carencia de un modelo, de un esquema perceptivo que sustente el gusto. Esta misma sospecha se encuentra en *La física de la belleza* de Étienne-Gabriel Morelly, donde éste recomienda dejar las rocas escarpadas a los amantes desgraciados y a los hipocondríacos, declarando su preferencia por la curvatura delicada de una colina o el hueco de un valle que acoge el curso sinuoso de un riachuelo.

Es a Jean-Jacques Rousseau, en *Julia, o la Nueva Eloísa*, que debemos la invención estética de la Montaña. De modo que el alpinismo estético llegará a convertirse en una de las figuras de lo sublime. Sin embargo, lo sublime requiere de una educación especialmente excluyente, ¡evidentemente! No habrá espacio para lo sublime en el Complejo Maderero de Panguipulli. Preparados por la cultura, las fuerzas de la dictadura dieron caza a las columnas de Neltume¹³, en junio de 1981. Oscar Wilde dirá a propósito de las telas de James McNeill Whistler, un epítome de lo sublime brumoso: “Allí donde el hombre cultivado recoge un efecto, el hombre sin cultura atrapa un resfriado”.

Esta sería la función del paisaje en tanto modelo cultural en acción. Algunos jóvenes comuneros mapuches, además de atrapar un resfriado, encuentran la muerte por la espalda. La verdad es que se requiere de un modelo de referencia anti-autoritario para establecer en términos estrictos la percepción general de *ese* territorio.

13 Nota de la editora: el autor hace referencia a lo que se ha denominado como “masacre de Neltume”: una acción militar emprendida por la dictadura chilena contra un destacamento de guerrilleros del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en el pueblo de Neltume, en septiembre de 1981.

Necesitamos de un encuadre que “paisajice” el territorio desde la plataforma del auto-gobierno indígena.

Sostengo que el acondicionamiento del territorio es la condición de un encuadre que permite formular la existencia de un paisaje, en el sobreentendido de que dicho encuadre está policialmente garantizado por las reducciones de nuevo tipo sustentadas por la “política cultural” del Ministerio del Interior. Es decir, del Ministerio del Interior como Política Cultural.

Arte y territorio (7) (Octubre 15, 2009)

En el montaje de la ponencia para el seminario de la II Bial de Canarias me apoyé en una comunicación que leyó Alain Roger -antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de París y profesor de estética en la Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II- en el coloquio ¿Muerte del paisaje?, realizado bajo la dirección de François Dagognet en Lyon, en 1982. Roger presenta una teoría del jardín-paisaje y señala que los ingleses tienen para ello una expresión más dinámica: *landscape gardening*. ¿Cuál es su punto de partida? Que la percepción estética de la naturaleza siempre ha sido mediatizada por una operación artística. Tesis que ilustra mediante dos dominios privilegiados: la desnudez y el paisaje.

Hay dos maneras de convertir en objeto estético la desnudez. La primera consiste en inscribir el código artístico en la sustancia corporal. Son estas técnicas de reputación arcaica que tan bien conocen los etnólogos y que apuntan a transformar a la mujer en obra de arte ambulante (pinturas faciales, tatuajes, escarificaciones). La segunda manera consiste en elaborar modelos autónomos, pictóricos, escultóricos, cinematográficos que se pueden agrupar bajo el concepto general de Desnudo, en oposición a la desnudez. Sin embargo se requiere de la mediación de la mirada para que esto funcione y sea posible impregnarse de estos modelos para *artificializar* a distancia y literalmente embellecer a través de este acto perceptivo lo que Robert Musil denominaba “la delgada bestia blanca”.

A partir de aquí, Alain Roger sostiene lo siguiente: “Así como la desnudez de la mujer es juzgada como bella a partir y a través del Desnudo, variable cultural que configura en cierta manera su condición, su esquema trascendental, un sitio natural es estéticamente percibido

a partir y a través de un Paisaje que ejerce la función de *artificialización*”. De ahí entonces que Roger tome prestada una distinción formulada por René de Girardin, el creador del Parque de Ermenonville, para asociar a la dualidad Desnudez-Desnudo la diada País-Paisaje.

Girardin, en su obra *De la composición del paisaje*, sostiene: “A lo largo de los caminos, incluso en los cuadros de artistas mediocres, no vemos más que país; pero un paisaje, una escena poética, es una situación escogida o creada por el gusto y el sentimiento”. Hay tanto país como Paisajes, de la misma forma que hay desnudez como Desnudos. La naturaleza es indeterminada y solo recibe sus encuadres determinantes desde el arte.

Antes de inventar los paisajes, a través de la poesía y de la pintura, la humanidad creó los jardines. Ellos corresponden perfectamente a lo que algunos han llamado “ornamentos primitivos”, que consisten en las vestimentas, decoraciones y tormentos que escarifican el paisaje, expresando desde un comienzo eso que llamamos “el placer soberbio de forzar la naturaleza”. Esta voluntad de *paisajear* directamente el país se presenta como un arte. El jardín se ofrece a la mirada como un cuadro vivo que contrasta con la naturaleza ambiental; delimita un espacio sagrado, un encierro, en cuyo interior se concentra lo que fuera del recinto se diluye.

Se trata del mismo cierre que el jardín cuadrangular medieval u *hortus oclusus*. Pero se puede mencionar muchos ejemplos de jardines rodeados por un muro espeso y alto de seis metros cuya fertilidad y frescor son la denegación de la sequedad y la esterilidad exterior. Todo esto indica que es preciso tabular el país, para inscribir luego un paisaje.

La hipótesis de trabajo de Alain Roger me habilita en pensar que existe paisaje solamente en el sur y en el centro de Chile. ¿De qué me servirá mencionarles que la invención del paisaje en Chile le corresponde a una operación literaria colonial, escrita por el jesuita Alonso de Ovalle bajo el título de *Histórica Relación del Reino de Chile*? Quizás el hecho de referirme a un relato que hace algo más que la descripción del territorio, sino también la constitución del paisaje a partir de un encuadre análogo al que realizará la fotografía en la industria salitrera defines del siglo XIX. La obra de Alonso de Ovalle es redactada e impresa en Roma a partir del empleo de tacos móviles de madera recuperados en el taller de impresión, y de

grabados que -presumo- son aguafuertes producidas en dicho taller a partir del relato del autor, donde se reproducen imágenes de los conquistadores.

El hecho sobre el que asiento mi propia hipótesis es el de la reproducción tecnológica de imágenes-tipo, que representan dos modelos de paisaje: el paisaje “natural” y el paisaje eclesial. Con ello deseo plantear que el encuadre resulta una condición clave para *artificializar* el país y asegurar su conversión en paisaje. Según esto, si tan solo existe paisaje en el sur y en el centro del país, entonces, ¿qué existe en el norte? En el centro, el modelo de la hacienda como vivienda cuya planta proviene de la casa andaluza produce como instancia de un jardín-paisaje. En el sur, el jardín-paisaje se resuelve como el huerto que establece la mediación entre la cocina alemana y la empresa de constitución del espacio agrícola, producto de la limpieza de la tierra, en todo sentido: limpieza étnica, como desmalezamiento y como deforestación.

Arte y territorio (8) (Octubre 17, 2009)

En el norte, los espacios verdes corresponden a quebradas por las que desciende un curso de agua y forman oasis en el fondo de depresiones. Este es un territorio que no pertenecía al país. Fue anexado luego de una guerra. Es un territorio que fue reticulado por el ferrocarril construido por los ingleses. Ellos construyeron una trama conectiva entre las Oficinas. Por allí se transportaban sacos de salitre, luego las tropas, luego sacos y obreros, llamados pampinos. Fue en esos trenes que en 1907 bajaron de la pampa y se concentraron en Iquique, provocando una huelga que paralizó a todas las oficinas del sector. Las tropas intervinieron y provocaron una masacre que se conoce con el nombre de La Matanza de la Escuela Santa María.

Bien: imaginen ustedes la crisis del salitre a comienzos de los años treinta. Todas las Oficinas fueron literalmente abandonadas de la noche a la mañana. Allí, donde sucedía algo, ya no sucede.

Lo que sucedía era una industria cuyo registro fotográfico encuadraba el paisaje. Las Oficinas se desamoblaron como un piso que no había encontrado todavía inquilino. Lo curioso es que no hay fotos de las columnas de pampinos dirigiéndose hacia el sur. No hay imágenes del abandono de las Oficinas. Fue muchos años más

tarde que se instaló el género de la ruina industrial. Pero en estas fotos de hoy no hay trazas del despoblamiento, de esa sensación de extrañeza que compromete nuestra percepción de la ausencia de un sujeto.

En verdad, cuando el sujeto ha sido despojado, llega el turismo. Ha sido preciso que la ruiniación involucre el despojo de la historia de la propia ruina: es preciso que haya despojo en el despojo para que pueda tener lugar la turistización del territorio. El turismo es posible cuando “el despojo del despojo” se hace irreversible. En definitiva, ha venido a sellar dicha irreversibilidad. Cuando una comunidad local se da cuenta de ello y comienza una lucha por delimitar la turistización, es que ya ha sido demasiado tarde y tiene la partida perdida.

La turistización no interviene para arruinar un paisaje, sino que actúa porque el paisaje ya se ha desconstituido. Actúa cuando las condiciones simbólicas que lo mantenían como tal se han desmantelado y lo han hecho regresar a una indefinida versión territorial: habría abandono del paisaje para regresar al territorio. De este modo, la turistización re-territorializa para re-acondicionar los procedimientos de constitución de nuevos paisajes urbanos concebidos por los desarrolladores de proyectos inmobiliarios. ¿Quién define las ciudades de hoy? ¡Que duda cabe! El desarrollador inmobiliario. Al despojo del paisaje los desarrolladores responden mediante una re-territorialización que desplaza las identidades locales. Sin embargo, en los territorios del norte chileno el despoblamiento carece de registro, mientras que la recuperación de las ruinas de las oficinas se hace visible a través de la reconquista fotográfica, que hace presente la deshabitación constitutiva. Porque lo animable en el discurso del turismo es que el lugar reconstructible es la ruina, como lugar de una memoria que se trabaja para la reducción del pasado y su conversión en fetiche narrable. De este modo, el norte chileno a sido reterritorializado por la turistización del patrimonio, sobreponiendo las ruinas industriales a las recuperaciones de los residuos de conciencia obrera pampina. Sin embargo, al mismo tiempo que la explotación regulada de la ruiniación se consolida, tiene lugar la más monumental intervención industrial del territorio a través de la visibilización legitimante de la gran minería del cobre.

Arte y territorio (9) (Octubre 20, 2009)

La gran minería del cobre fue una gran promotora de la habitabilidad laboral de emergencia. Fundó campamentos de mineros junto a los yacimientos, que jamás alcanzaron a adquirir el rango de ciudades. Esta situación resulta subjetivamente frustrante: un campamento subsiste por su falla estructural terminal, en la que sabe en su propia existencia que jamás podrá adquirir el estatuto de ciudad. Existe un estudio de Mario Arroyo, *El reto de las zonas urbanas de la Región de Antofagasta: Base de capital y transición de "Campamentos Mineros" a "Ciudades Sustentables"*, donde éste señala:

“La vida productiva de las zonas urbanas de la Región de Antofagasta gira en torno a la minería y a los servicios que esta requiere. Esta actividad es el motor de la economía regional, así como el origen y razón de ser de la mayoría de los asentamientos humanos de la zona, los cuales presentan características de campamento. Actualmente Antofagasta se encuentra en un proceso de transición desde Campamento Minero a Ciudad Sustentable, existiendo dos principales factores de riesgo para enfrentar este proceso: excesivo arraigo a la extracción minera y falta de una base de capital destinada a la generación de servicios en favor de la “calidad de vida” de las personas que habitan la región”.

Imagino las dificultades estructurales para pensar en la existencia de una escena plástica local bajo estas condiciones. No podría haber arte en condiciones de campamento. Sería incidentalmente probable que la condición de una escena de arte tuviera directamente que ver con la invención de la sustentabilidad. Solo las prácticas de arte establecerían la frontera simbólica entre campamento y ciudad sustentable. Lo genial de esta distinción es el agregado sustentable, con el cual el campamento queda definitivo por omisión en tanto estructura dependiente de la fabrilidad.

El modelo del campamento funcionaba con su aislamiento geográfico, que potenciaba el control de la vida cotidiana. Se suponía que dicho control hacía aumentar la productividad. La no sustentabilidad del campamento con su pulpería y almacén de artículos importados para extranjeros solo permite actividades

recreativas como el teatro y la música. Las artes plásticas no tenían lugar. Ni siquiera en la prensa obrera, que solo buscaba ilustrar las luchas (sí es que). De modo que las artes visuales siempre han sido refractarias a la vida de los campamentos, si bien habrá más de algún esclarecido artista contemporáneo que pensará en recuperar el campamento como ruina monumental interviniente. Ya existió la patética *Bienal Arte* en el *Desierto*. Manitos de gato realizadas por artistas sustentados en exceso.

Chacabuco fue una oficina salitrera ubicada en la comuna chilena de Sierra Gorda, a 98 km al noreste de Antofagasta y a 26 km al noreste de Baquedano. Sus ruinas fueron decretadas como monumento histórico nacional bajo el decreto de ley N° 1.749 del 26 de julio de 1971. En 1973 le fue expropiada la tenencia a la empresa estatal Sociedad Química y Minera de Chile (SOQUIMICH) por parte de las Fuerzas Armadas de Chile, quienes la transformaron en el **Campo de Prisioneros Políticos de Chacabuco**: uno de los campamentos de prisioneros más grandes de Chile. En el campamento se recluyeron solamente a hombres de Copiapó, Valparaíso, Santiago, Linares y Concepción. Funcionó como campo de detención de prisioneros hasta el año 1975. Desde el 1990 pertenece al Fisco de Chile, quién administra su propiedad por medio del Ministerio de Bienes Nacionales. En la actualidad, la ex oficina salitrera ha sido víctima de saqueos y su acceso es público para recorridos turísticos.

En su época, el acceso al asentamiento era absolutamente regulado. Más aún, el ingreso a las habitaciones de los trabajadores solteros se hacía a través de un angosto portal que sola y rigurosamente permitía la entrada de uno en uno. La segregación social era explícita y notoria al interior de la oficina, tanto por la separación de los sectores sociales como por las características en el trazado y en las construcciones de cada uno. En Chuquicamata, por ejemplo, el barrio americano consistía en bungalows aislados y dispuestos en configuración de ciudad jardín, con trazados sinuosos, buena arborización y lejanía de los bloques de habitación que albergaban a los mineros (al igual que en el asentamiento de Potrerillos). En Sewell se trataba de chalets ubicados en la mejor ladera, la que mira hacia el norte. Tal segregación las diferenció de las

ciudades más próximas -Calama, Antofagasta, Copiapó, Rancagua-, donde ya era patente a esas alturas un cierto mestizaje racial y cultural.

En el libro *Las ciudades del cobre* -de los autores Eugenio Garcés, Marcelo Cooper y Mauricio Baros-, Garcés aventura: “Es posible que ello se deba a que las ciudades del cobre se basaron en la cultura anglosajona, cuya expresión urbana tendió a segregar los distintos barrios en una especie de apartheid territorial”. Entre ellas, Chuquicamata fue la más importante. Estaba dividida entre un barrio de supervisores, originalmente americanos, y un barrio de empleados chilenos de alto rango. Entre ellos, un gran hospital y otras instalaciones sociales, entre las que se contaba un teatro.

En 1960, luego de 4 años de titánica construcción, fue inaugurado en Chuquicamata el centro hospitalario más moderno de Sudamérica: el Hospital Roy H. Glover. En julio del año 2003, el hospital terminó por desaparecer sepultado bajo grandes toneladas de ripio. Este hospital se levantó con cinco pisos de altura y dos subterráneos (los conocidos pisos G y B), teniendo una especialidad básica por piso y un pensionado, un pabellón de operaciones, salas de parto, laboratorio, sala de rayos X, entre otras tantas dependencias. Esta infraestructura rápidamente lo convirtió en el mejor y más moderno centro del país, equipado para ser autosuficiente dada la lejanía de los otros recintos médicos de Chile, inclusive de los de Santiago. Los jardines y revestimientos de mármol en su acceso principal fueron la característica especial del recinto, sumado a un muro perimetral de bloques de sulfato de cobre que otorgaba un original decorado que se sumaba a una extrañeza: una escultura de la Torre Eiffel a escala. Al momento de su inauguración trabajaban 18 médicos y habían 250 camas.

Para terminar: las fotografías que encuadraron nuestra percepción del paisaje del norte -las primeras, para dimensionar el tamaño de la maquinaria, las segundas, para servir de *memento mori* del movimiento obrero naciente- han pasado a ser reemplazadas por este nuevo encuadre, que sustituye al modelo del jardín que he empleado como referente diferenciador entre país y paisaje. Este encuadre es el de la nueva fotografía de visita guiada al lugar de una tronadura. Esta palabra es curiosa.

Debiéramos decir voladura, para remitir su procedencia al universo del artificiero y no hacer como si la explosión tuviera su causa en el trueno: en la protesta de algún dios del lugar escondido en la montaña.

El éxito de la producción minera condujo a la expansión de la mina, de modo que el ripio resultante del movimiento de tierras más espectacular del que podamos ser testigos terminó cubriendo el propio campamento de Chuquicamata. Allí donde se encontraba la totalidad de la memoria fabril, apenas hubo lugar para la condición de casa. El país se desparramó sobre el paisaje, marcado por el encuadre sonoro de una tronadura.

ESPACIOS DE ARTE

Espacios de arte (Mayo 31, 2010)

Hace algunos días me han escrito desde el suplemento de un periódico local, formulándome dos preguntas: ¿Existe necesidad de espacios para la plástica a nivel nacional y/o regional? ¿Qué en concreto y por qué?

Mi primera reacción fue la de responder ¡por supuesto que sí! Existe la necesidad. Pero dejamos fuera el deseo. Sin embargo, encontré que era una buena ocasión para definir, con rigor, el rango de dicha necesidad. Lo que pasa es que hay que definir, primero, de qué tipo de necesidad se trata y de cuáles son los espacios adecuados para satisfacerlas. Los niveles de la demanda están circunscritos al encubrimiento de los deseos de objeto. No cabe duda que una gran cosa en regiones es poder disponer de una sala que tenga condiciones mínimas para que artistas locales y no-locales exhiban. Pero eso no basta. Hay que pensar que ya hubo una experiencia de dos curadores argentinos que visitaron Chile, en el marco de una política independiente de intercambio, cuya presencia tuvo el valor de haber planteado una severa crítica a la exhibición como forma hegemónica de la visibilidad de las obras.

Estos curadores se llamaban Valeria González y Santiago García Navarro, y pasaron por aquí siendo portadores de una experiencia que habían montado hacía algunos unos años bajo el nombre *Duplex*. El caso es que todo parece como si no hubiese tenido lugar esa visita. La verdad es que plantearon una pregunta que los artistas chilenos, de algún modo, han respondido. ¡Hay que ver cómo! De todos modos, el periodismo cultural se queda siempre a la zaga. De hecho, sigue preguntando si son necesarias las salas de exhibición, como si nada hubiese ocurrido en el último quinquenio de la escena local metropolitana. Ello nos deja abierta la hipótesis desde la cual es de suponer que en las escenas locales hay obras que exhibir. Solo que hay un detalle: si hay obras, debemos pensar a qué período corresponden.

Aquí debo reproducir lo que un encargado de instituciones me ha señalado, alarmado: en regiones -me dice- ¡solo hay arte moderno! Luego, aceptaba la idea de que había *arte moderno avanzado*, que se conectaba muy bien con obras de *arte contemporáneo, retardadas*, como es el caso de la academización del arte contemporáneo exhibido en Santiago. De esto sacaba la siguiente conclusión: entre

un arte moderno adelantado y un arte contemporáneo retrasado, no llegamos a ninguna parte. Con lo cual, la pregunta que me hacía el periodista caía como un peso muerto.

Comparto la idea de quienes sostienen que, más allá de tener salas de exhibición de arte moderno adelantado, es mejor montar experiencias que no nos hagan reproducir obras de arte contemporáneo retrasadas al estilo de Santiago. ¿Y cómo hacerlo? ¿Cómo hacer que en regiones, en algunas escenas locales, sea posible producir obras de arte contemporáneo adelantadas?

Lo que hay que diseñar son **centros de arte** a nivel regional, que no solo permitan exhibir, como un mal menor necesario, sino que sean espacios de experimentación, destinados a calificar la producción de las escenas locales de arte efectivamente como arte contemporáneo de punta. En regiones no se requieren salas solamente, sino espacios que sean **laboratorios** de producción artística que planteen desafíos mucho más complejos que simplemente exhibir o montar una instalación. Eso quiere decir que el concepto de laboratorio obliga a redefinir lo que es una “infraestructura” local para las artes visuales. Perdón: si hay escenas modernas no hay *artes visuales*, sino tan solo *artes plásticas*. En el currículo de artes visuales del MINEDUC se lee, en portada de los cuadernillos, “artes visuales”. Pero ese currículo fue redactado con aspiraciones educativas modernas, no contemporáneas. Por eso, sirve de poco y nada.

Pues bien: un laboratorio desestima el fetiche de la “formación de audiencias” y participa directamente de una modalidad que incide responsablemente en la formación de **público específico**. Lo que Umberto Eco llamó en un momento **lector cooperante**.

De ahí que, en lo que a espacios de arte se refiere, el arte contemporáneo ha puesto en duda las condiciones en que las obras deben ser presentadas, porque el concepto mismo de presentación -y más aún, el propio concepto de producción de obra- ha sido radicalmente modificado por las nuevas prácticas. De este modo, la infraestructura del arte no se remite a las salas de exhibición, sino a un espacio de producción específica.

Bajo el imperativo anterior, un espacio de arte puede ser tan solo una oficina con computadores, sala de reuniones y un estante con documentación. El arte se resuelve como “proyectos” y como “procesos” que definen su visibilidad

en otros soportes, en otros formatos. Un espacio de arte hoy es, por ejemplo, un **espacio editorial**. La noción de infraestructura se ha expandido en el terreno del arte, ocupando las estrategias formales de la producción de libros. En el fondo, se trata de un espacio que puede estar más allá y más acá del libro, si tomamos a éste como punto de referencia principal. Puede ser, por qué no, un simple folleto impreso a mimeógrafo en papel roneo tamaño fiscal. Ha llegado a tal punto el manierismo del catálogo de artistas con *apenas-obra*, que la editorialidad se levanta como un espacio de resistencia flexible.

Espacios de arte (2) (Junio 2, 2010)

Hace algunos años formulé la hipótesis de que algunas ciudades de región necesitaban un centro de arte. Sin embargo, no hay cómo justificar su existencia de acuerdo a parámetros clásicos. Es fácil tener un galpón, una oficina, un baño, teléfono e Internet: el problema es cómo mantenerlo durante doce meses al año y ocuparlo de acuerdo a unos rangos que implique que las cosas avancen en región. Pero no. Siempre hay una especie de conformidad de que vamos a tener un espacio mantenido a medias, porque tampoco hay -localmente- con qué llenarlo. Y si no, comienza la burocracia de la exhibición al estilo del modernismo avanzado, tal como lo indiqué en el texto anterior. A menos que el propio centro se convierta en un *espacio de residencias*. Pero ahí hay que convertirse en algo que en lo local nadie quiere entender. Al fin y al cabo, los artistas locales aman que sus obras sean colgadas. Perdón: clavadas en el muro o dispuestas en un espacio fabril, para estar más cerca de las masas. ¡Siguen siendo agentes con aspiraciones modernas! Si pensamos tener un centro de arte, este debiera construirse -por ejemplo- en medio del campo, para no acarrear el espíritu de una industrialidad quebrada y reconvertida en espacio de arte. Debiera estar en el campo o al borde de un acantilado, donde se reúnan los esfuerzos económicos de varias regiones, a lo menos, dispuestas a sostener un espacio de relevancia internacional que sirva para complementar las ensoñaciones contemporáneas para una zona completa; un lugar donde se combinen formas experimentales de enseñanza y así poder terminar con el monopolio de la formación universitaria. Esto significaría proceder al montaje de residencias duras

donde artistas internacionales pudiesen venir a realizar complejos trabajos en el seno de demandas específicas de comunidades locales, durante un período largo. Para ello hay que insistir en la distinción entre *residencia dura* y *residencia blanda*. Ya he descrito la primera. La segunda sería una plataforma de aceleración de carrera para artistas y curadores ascendentes, pero en la que no se sabe de qué ascensos se trata ni qué tipo de movi­lidades voraces involucra.

A diferencia de esto, una residencia dura es una experiencia de alto riesgo que involucra un tipo de práctica etnográfica que pone en juego tanto la metodología de la investigación de campo como la estructura relacional que la sustenta. De todos modos, la residencia dura pone en ejecución la existencia de una práctica cuya localización principal es la comunidad que la alberga. Otra cosa es disponer de un lugar, al que se debe incorporar un centro de documentación y una oficina de estudio de proyectos locales. Esto puede ser un *container* habitable, como los que se usan en las instalaciones de faena. Aunque más de alguno pensará en la viabilidad de levantar un centro de arte en una mediagua modelo *Un-techo-para-Chile*. Por cierto, es muy probable que dicho emplazamiento se convierta en sede social. El centro sería la sede comunitaria. La producción de organización social debiera ser *entendida como* trabajo de arte. Pero postergando la función sustituta, de modo que el *efecto ético* obligue al artista a restarse.

Por cierto, sería un centro de atracción internacional, formulado desde lo local. Sin embargo, un centro así no puede ser sostenido por artistas de espíritu moderno: la exhibición debe ser considerada como un lastre conceptual. Hagamos de la precariedad un momento positivo: si no hay materialidad espacial para un centro de arte, hagamos que el espacio editorial se convierta en un espacio de arte radical.

¡Y por favor! Que no se les vaya a ocurrir montar museos de arte contemporáneo en regiones cuando no tienen cómo asegurar ni el acervo ni la programación. Está muy claro que un museo no es un centro de arte, por más que por deficiencia institucional los museos actuales tengan un comportamiento parcial de centros de arte comprimidos (por no decir reprimidos). Todos terminan, finalmente, privilegiando la completitud de lo moderno pero retrasado a concho. Como si a los asistentes

museales les hubiera bajado la necesidad imperiosa de marcar su lugar en una historia darwinista de la visibilidad del arte local. En todo caso, desarrollan una magna labor, combinando dos estrategias cortas: puesta en valor de colecciones y colocación rápida de sus ensoñaciones curatoriales. A mi entender, la solución no se localiza en la obstruida Región Metropolitana.

Abramos el campo: la *infraestructura del arte* para las artes visuales se ha expandido, lo hace cuando aparecen perspectivas de trabajo en el “arte relacional” y en el “arte de la intervención urbana”. Incluso como compensación un poco fraudulenta, que responde mediante esta estrategia de especulación imaginaria a la crisis de completad motivada por la falta de espacios. Las nuevas condiciones de producción del arte público han modificado la noción que los gestores culturales tienen de “infraestructura”. Todos piensan en “obras de calle”, al estilo Pequeña-Gigante¹⁴.

Pero dejémonos de cuentos: a los gestores culturales, incluso el “arte relacional” les parece demasiado contemporáneo. Ahora bien: cuando un gestor cultural entiende la naturaleza de las prácticas contemporáneas deja de ser gestor cultural. Ya a través la frontera de la impostura ilustrativa, curatoría y gestión cultural solo sostienen relaciones de gran repelencia. Apelo a la figura del curador como desarrollador de proyectos, cuyo diagrama define el tipo de levantamiento financiero. Y más que eso, define el tipo de orgánica del montaje. Sin embargo, los artistas mamones lo que quieren es ser colgados y tener un buen cataloguito que sustituya la tarjeta de presentación. Sin importar mucho la calidad del circuito. Crean que con eso basta. Hasta se los enseñan en las escuelas. ¡Enseñar a fabricar *dossiers*! ¿Quién enseña tal cosa? Otros artistas que carecen de carrera: o sea, sujetos a quienes la distribución de *dossiers* nunca les ha resultado. Un dossier bien presentado solo sirve para modernizar la subordinación y la dependencia fantasmal que vive

14 Nota de la editora: el autor se refiere al espectáculo llevado a Santiago en dos ocasiones por la compañía francesa de teatro callejero de marionetas gigantes Royal de Luxe: *La Pequeña Gigante y el Rinoceronte Escondido* (25 al 28 de enero de 2007) y *La Pequeña Gigante: La Imitación* (29 al 31 de enero de 2010), espectáculos masivos financiados por el Estado chileno a través del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil.

esperando la visita de un *curador de servicio*.

Regreso a un argumento inicial: es cosa de recordar la visita de Valeria González y de Santiago García Navarro. Es el propio arte público el que, más allá de su decepción decorativa, ha terminado por instalar las bases de su propia disolución como concepto práctico y como práctica de canalización política. Para eso dejamos al proyecto del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que parece haber sido formulado desde la voluntariosa e impúdica indisolución de un *impasse*. Ese museo es producto de la “falta de debate” y de la “falla del debate” en torno al *museo*, al *monumento* y al *memorial*. La memoria es un asunto demasiado importante como para que su *plan de gestión* quede a merced de los artistas. ¡Plop! ¡Sigamos con las imposturas del arte público! Pregúntele a Nelson Brissac, cuyo proyecto para la Trienal de Enrique Correa¹⁵ fue desestimado porque no era un “espectáculo de calle”. Lo cual remite al viejo y nostálgico fantasma de la sinonimia entre “conquista de la calle” y “conquista del poder”. Todo esto se encuentra en los relatos que Karl Marx hace de las jornadas de mayo de 1848, cuando describe el movimiento de circulación de las masas por los bulevares periféricos del París de Eugène Sue en una concepción territorial básica del copamiento de los emblemas urbanos del poder. Todo eso suponía el abandono del modelo del teatro (de la Revolución de 1789) para tomarse la calle como ampliación de la escenografización de la ciudad como maqueta reducida de la guerra social (de la Revolución de 1848). Dejémoslo ahí. *Sous son manteau de bronze vert, le lion de Denfert tremble*. Era solo un chiste historicista relativo a la mitología de la compensación política de la calle; o más que nada, de la ocupación de la calle como ilusión

15 Nota de la editora: Enrique Correa Ríos es un consultor, lobbista y político chileno, ex integrante del Partido Demócrata Cristiano y del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), ex director de FLACSO, coordinador general del Comando del NO durante la campaña del plebiscito de 1988; actual integrante del Partido Socialista, vicepresidente del directorio de la Fundación Salvador Allende y asesor de los gobiernos de la Concertación-Nueva Mayoría en temas de manejo de crisis. En el año 2008, Enrique Correa formaba parte del directorio de la Fundación Trienal de Arte de Santiago. Siendo miembro de este directorio -junto a Ricardo Brodsky- firmó la desvinculación de Justo Pastor Mellado como Editor General de la Trienal.

sustituta de la conquista del espacio.

Regreso a los espacios de arte en regiones: después de la superación del síndrome modernista de la *sala-de-exhibición*, lo que debemos hacer es promover los *espacios editoriales* como formato temporal expansivo de la inscriptividad de iniciativas locales de arte contemporáneo. Esto es una política que apunta a declarar el valor de la *movilidad de los procedimientos de trabajo*, en el seno de prácticas artísticas que se proponen operar en la fisura abierta de los *relatos de (la) devastación*. Esto significa ir más allá del “arte relacional” para generar iniciativas de rearticulación de los tejidos simbólicos que sostienen la enunciación de unos deseos de reparación in/colmables.

No cabe duda alguna que el 27F modificó las agendas de los artistas locales, sobre todo en las zonas de mayor derrumbe patrimonial. Pensar en infraestructura para las artes significa ir más allá de la delimitación material. La única materialidad que cabe es la del *papel de imprenta* en combinación con la inmaterialidad de las estrategias digitales de circulación discursiva. Es allí donde se verifica la *impronta* de las acciones de recuperación directa de la confianza en la vida, en un espacio que todavía está regido por las leyes de la *emergencia*.

Espacios de arte (3) (Junio 15, 2010)

Los espacios de artes visuales no deben estar jamás localizados en centros culturales (modelo chileno), porque su programación sucumbe al síndrome de los estudios de “audiencia”. Esta subordinación es la primera y principal censura que deben enfrentar a nivel de sus precarias consistencias. Cuando no, han tenido que acomodarse a la demagogia justificativa de iniciativas en que la palabra “ciudadanía” parece realizar el objetivo de cumplimiento de un mandato ritual. Conceptos “relacionales” y menciones a “cultura de la paz” se han vuelto fetiches en una documentación forjada para fortalecer carreras de jóvenes curadores convertidos en profesionales de la inflación exótica de la precariedad. La segunda censura corresponde a la ejecución administrativa de la “retórica de la inadmisibilidad” que opera en los fondos concursables. En ellos la primera evaluación es la que realiza la persona encargada de revisar la eficacia de completación del formulario. Ya no resulta sorprendente que proyectos de creación sean

rechazados porque carecen de “plan de difusión”. La “difusibilidad” ha sido la petición de principio con que la creación en Chile ha sido castigada, en provecho de una circulación que satisface metas de cumplimiento de planes de mejoramiento de la gestión de los propios fondos. Esto no se traduce en caso alguno en un aumento de la calidad de los resultados sociales exigidos a prácticas de arte cuyo único resultado, en términos estrictos, opera en el cumplimiento operacional de sus propias reglas. Eso es lo que se pide a una política pública.

Hagamos una pregunta estúpida: ¿Debiera existir una política pública para las artes visuales? Más bien tendremos que pensar en políticas públicas en cultura, que no es lo mismo, pues lo que se ataca en ese dominio es el universo del malestar como condición de existencia. Solo habría una tal política porque existiría un malestar incalmeable que determinaría y justificaría inversiones de reparación. A final de cuentas, un centro cultural, ¿para qué serviría? Por cierto: para encuadrar la satisfacción de la demanda y convertirla en audiencia mensurable.

¡Ah! Los centros habrían sido concebidos como instrumentos de participación y regimentación ciudadana, entregados a una gestión municipal sin experiencia en cultura para servir de pantalla a las relaciones públicas del alcalde. Habrá una sala donde expondrán sus trabajos de bordado los clubes de la tercera edad, entremedio de una exhibición de pinturas de flores y copias de pinturas famosas realizadas en un taller de pintura al óleo impartido por un héroe plástico local, etc. Eso es festinar la reflexión, sin duda, porque habrá que abrir espacios a las expresiones de los “pingüinos” y sus trabajos provenientes de los talleres de fomento de la creatividad en el seno de la jornada escolar completa. Eso en el mejor de los casos.

No hay que tener salas de exhibición en los centros culturales. No hay que exponer a nadie. Un centro cultural está para otra cosa; para servir, por ejemplo, de espacio a la invención de una identidad local, vinculada directamente a las demandas de unas comunidades que experimentan algún grado de avería simbólica en la producción de su vida cotidiana.

No cabe duda que cuando hablo de dismantelar la inclusión de salas de exhibición en los centros culturales lo hago en relación a los grandes elefantes blancos de los que ya se sabe de sobra. Y están en la capital. Por

eso, no hay que tener más lugares de exhibición, ¡para lo que hay que exhibir! El arte contemporáneo ha dejado de ser un arte para la exhibición, porque es un arte de procesos que exige otro tipo de visualización. Eso, en el supuesto que en Santiago tengamos prácticas de arte contemporáneo. Más bien, he sugerido que lo que existe es algo que podemos denominar con la sigla ACR (Arte Contemporáneo de Retaguardia). Iba a escribir la palabra Regresivo, pero puede ser mal acogida como hipótesis, ya que me tendrían que preguntar hacia donde regresaría este arte que no se sabría de donde viene.

El ACR quedaría en situación de desmedro, sin sala donde exhibir sus condiciones de flaqueza. La verdad es que hay sectas que experimentan una buena reproductibilidad como espacios de permanencia de prácticas arcaicas. De todos modos, la habitabilidad del arte chileno se juega en otro terreno, uno que ni las escuelas se imaginan. La conformidad que podemos tener se justifica por un asunto estadístico: dado el tamaño de la formación artística chilena, basta con la escena que hay. Las escuelas no tienen que ver con el arte y los pocos artistas que logran inscribir su obra en un sistema internacional más complejo son los que son. No habrá más. No tiene por qué haber más.

Ahora bien: todo lo anterior no tiene que ver con Cultura (inclusiva), sino con producción de Arte (discriminativa): con un tipo de respuesta a unas demandas que provienen del propio sistema mundial de arte y frente al que la escena nacional responde como quiere, no como puede. De poder, puede, solo que no desea ir más allá por voluntad expresa de sus “modos de hacer”. La Cultura chilena y la “cultura de los chilenos” operan en el terreno de una producción de subjetividad, digamos, en que la industria no parece estar en medida de favorecer una experiencia estética de calidad, justamente, porque la “audiencia” obliga a equipar por abajo una situación formal que no es equiparable sino a las condiciones de producción de sus propios parámetros. La noción de retorno social no la han inventado los artistas, sino los gestores culturales y productores; son ellos quienes deben cumplir con cometidos que trabajan en aquellos niveles de administración de fondos destinados a sustituir el arte por la cultura, unidos en el fervor del consumo. Dicha noción tiene que ver con las representaciones de ciudadanía, como se dice hoy día, pero operando en

la primera línea del malestar. Los artistas, en cambio, están o debieran estar respondiendo a las exigencias de las primeras líneas de su propia historia de intensidades formales. Lo que significa que trabajan sobre “el malestar en el malestar”: en aquella zona en que las obras de arte poseen un *quantum* de especificidad que las distingue de los objetos no artísticos. Por eso, no debe haber salas de exhibición de obras de arte en el emplazamiento de centros culturales, lo que equivale a sostener que el arte debe ir “contra” la cultura. Hacer esta distinción implica reconocer los límites de una política pública destinada a la reparación ilusoria de vulnerabilidades simbólicas mantenidas en estado de refrigeración social.

Espacios de arte (4) (Junio 16, 2010)

En la escena de arte argentina existen dos fenómenos que hemos terminado por importar: las clínicas y las agrupaciones de artistas. El peso desmesurado de las escuelas en la formación artística nuestra, así como la dependencia totémica respecto de la institucionalidad cultural, permitió la apertura de una zona de movilidad y de indeterminación que fue rápidamente colmada por la traslación de estas experiencias. Pero como en toda traslación hay merma: las clínicas han sufrido la modificación inevitable de la universitarización del formato, de modo que los grupos importadores se han convertido en verdaderos grupos de autoprotección. Esta es una muestra de la capacidad chilena para desactivar experiencias portadoras de una tasa relativa de rupturalidad.

Las clínicas argentinas tienen larga data. No sabría decir cuándo comenzaron, pero su existencia la asocio a la tradición de un tipo de formación artística directamente vinculada a la práctica de un artista específico, en su taller. El que asiste un taller paga cada sesión y participa de la legitimación que proporciona la pertenencia un ámbito ligado a la garantización de un nombre, de un autor, no de una institución que actúa como instancia autoral de marcación. Mientras en Chile los estudiantes compiten por favores académicos ligados a la amenaza de disolución de lealtades en competencia, en la Argentina los asistentes a un taller declaran con orgullo el taller de donde provienen. Borges escribió que lo importante no era saber hacia adonde se iba, sino de donde se venía.

Será por eso. En todo caso, la subordinación chilena tampoco señala hacia adonde ir, porque los propios profesores ya no lo saben.

Debo señalar que en el contexto de la investigación a la que estoy asociado en la Argentina, sobre Kenneth Kemble, he podido encontrar entrevistas en que éste reconoce en la práctica de los talleres la base de una independencia formal efectiva, que es sostenida por otros artistas que jamás han recurrido o han recurrido muy poco a fondos concursables. O porque no los había, o porque los fondos eran sustituidos por premios provinciales y nacionales. Para el caso, no es común que en Capital Federal los artistas señalaran su procedencia universitaria, sino su apego y respeto a un nombre.

Lo que no ocurre en provincia, donde la pertenencia al espacio universitario reproduce en términos similares lo que señalo para la situación chilena. Pero aún así, muchos de los artistas del interior terminan por reivindicar a su maestros. Como en el caso de Rosario, en que haber pertenecido al taller de Juan Grela proporcionó un prestigio y unas condiciones de legitimación significativa. Lo mismo ocurre con Luis Felipe Noé en Buenos Aires. Y así se puede enumerar una larga lista.

Sin embargo, hay otra razón. Puede ser que la existencia de seminarios autónomos en el terreno de la filosofía y las ciencias sociales desde los años setenta en adelante haya contribuido a la propagación del formato de las clínicas de arte. El propio Noé, en broma, me dijo alguna vez lo ridículo que le sonaba la palabra: clínica de arte. Y ciertamente, es asociable a una clínica de tenis. Aunque otros artistas asociaban su popularidad al traslado del método de la presentación de casos, desde las cátedras de psiquiatría o psicoanálisis hacia la formación en artes. En psicoanálisis, la formación del analista supone la validez polémica del precepto lacaniano, según el cual un analista se autoriza desde sí mismo. Solo que el “sí mismo” pone en movimiento la habilitación del “pase”. Así las cosas, un artista se autoriza desde sí mismo: se es artista porque se es reconocido como tal por los pares. En el entendido que dicho reconocimiento corresponde a una construcción social y simbólica específica. De ahí que la existencia de las escuelas -nuestras escuelas- pueda ser total y absolutamente puesta en cuestión, en lo que a validación de formación se refiere.

Quizás ya sea hora de promover la disolución de la

universitarización de la enseñanza de arte, porque desde 1932 a la fecha ha quedado suficientemente demostrado que ésta no solo regula la formación, sino que retrasa la innovación estricta del campo. La universitarización ha permitido la academización obstructiva tanto de las prácticas de transmisión como de inscripción del arte chileno en el sistema internacional de arte contemporáneo. Pasemos. Puede ser posible montar otros dispositivos de formación de artistas que no deban responder a la sobredeterminación universitaria. En regiones sin escuelas universitarias, los artistas locales aspiran a tener escuelas para poder operar en ellas como un nuevo espacio laboral. Es comprensible, pero eso no es más que reproducir la mediocridad capitalina en este terreno. Es preciso montar dispositivos no universitarios de formación, en regiones, para no tener que sucumbir al modelo de formación imperante. A la promoción de plataformas editoriales se agrega el montaje de formas flexibles de habilitación artística. Estos son los objetivos a desarrollar en una política de fortalecimiento de las escenas locales.

Espacios de arte (5) (Junio 30, 2010)

En la secuencia descriptiva que he iniciado, si la *clínica de obra* puede ser un formato importado del que podemos obtener importantes réditos para abordar una formación flexible y no universitaria, la *producción editorial* puede ser la gran plataforma exportable que la escena chilena debiera ofrecer a escenas limítrofes. Sin embargo, ello supone convertir las iniciativas editoriales en espacios, tanto para la recepción de clínicas como para la generación de residencias.

Estoy hablando de procedimientos destinados a fortalecer las escenas locales, a falta y en reemplazo de los centros de arte imposibles de ser montados en regiones. Ese es el tema. De ahí, la insistencia en los tres momentos de la secuencia: clínicas, espacio editorial y residencias. Una debe conducir a la otra. Sin embargo, el paso debe ser construido especialmente, completando la fase de la post-clínica como una situación de mapeo local en que la editorialidad aparece como la respuesta a una necesidad conectiva que se justifica por la necesidad de alcanzar objetivos superiores.

Sin embargo, inevitablemente, se presentan dos

problemas muy graves. El primero es la literalidad para comprender un espacio editorial. Grupos de artistas piensan en publicaciones clásicas, que se entienden como portadoras de un pensamiento programático: algo así como la expresión del grupo. Sin embargo, lo que suele ocurrir en estos casos es simplemente el ejercicio de poder de sub-grupos decisionales para quienes la instancia editorial es solo un momento de acumulación de fuerzas, en la perspectiva de obligar al espacio metropolitano a volcar la mirada sobre su existencia.

Mi idea del espacio editorial no es el de una publicación programática, sino el de un soporte de producción de obra, donde el formato del tabloide se concibe como espacio de trabajo y no como plataforma difusiva. Esto significa invertir todas las reglas de la producción gráfica para acelerar su tolerancia tecnológica. Esto fue lo que ocurrió, por ejemplo, cuando a fines de los años setenta Carlos Leppe se ocupó del diseño de los “catálogos” de Galería Cromo; o bien, cuando Ronald Kay concibió algunos de los principales objetos editoriales de Galería Época. Esa fue una coyuntura excepcional, puesto que demostró la autonomía del acto gráfico por sobre la fisicalidad de exposiciones que, al final, no tuvieron más valor que justificar la densidad del aparato editorial. Después de esta experiencia proto-editorial, vino el *boom* de la impresión. Nótese bien: digo, impresión, no edición, de catálogos. En Chile, no hay movimiento editorial, solo buenas imprentas. El hecho es que desde fines de los años ochenta hasta la fecha, cada día se hizo más fácil hacer un catálogo, al punto que Galería Gabriela Mistral terminó por imponer un modelo magistral: hacer catálogos *poco-obras*, o bien, que a propósito de una exposición, el impreso fuese desde ya una retrospectiva de promoción. O sea, con el avance de las décadas, el carácter conceptual de las propuestas independientes de los ochenta fue disminuyendo en provecho de una promoción fatal que no servía más que para afirmar una pequeña asistencia en el espacio interno. Y ese fue el triste final de la producción de catálogos en Chile. Incluso, los grandes padres totémicos del arte chileno cayeron en la trampa de la autorreferencia complaciente, practicando un manierismo impresivo -insisto, no editorial- que terminó acumulando libros para su circulación en un público de culto. Interno, por cierto, no internacional. Hago la excepción respecto del libro editado por Patricia

Israel, no solo porque escribí uno de los textos, sino porque fue concebido como un espacio de trabajo editorial que sostenía la exposición de un pensamiento visual en cuya puesta en escena articulaba un espacio de riesgo que ponía en movimiento un conjunto emblemático de *basurita gráfica*, haciendo visible la memoria de su propia iniciativa analítica invertida en una construcción de obra de largo aliento. Se tituló, justamente, *Ensayo gráfico*.

Otro caso interesante -y que no es un catálogo- es *Balmes, el papel de la pintura*, editado por la Universidad de Santiago y a presentarse el miércoles 30 de junio en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Su edición ha sido asumida de manera impecable por Francisco González Vera, quien solo ha podido hacerlo a partir del conocimiento erudito y diagramático de la obra de José Balmes. No es, como se dice, un catálogo ni un *coffee table book*, sino un aporte crítico sobre la relación entre pintura y política en la obra de este primer pintor chileno contemporáneo. Por supuesto, escribí uno de los textos. El punto es el siguiente: no hago promoción, sido que a partir de mi propia experiencia instalo criterios de distinción para la lucha de formatos en el campo editorial del arte chileno. Por esa razón, declaro invertir mis esfuerzos en la exigencia de densificación de nuevas plataformas de trabajo, conducentes a abrir espacios editoriales de nuevo tipo, susceptibles de operar en las escenas locales como espacios de producción de arte contemporáneo.

El tercer caso editorial al que me debo referir es a *Trilogía del arte chileno*, el libro de ensayos que aborda las obras de Yael Rosenblut realizadas en los últimos años a partir de la persecución de un eje significativo, hilvanado en torno a tres citas *problematizantes* de obras claves de la colección del MNBA. Tampoco es un catálogo, sino un libro que recoge un momento de producción formal de esta artista emergente que se ha caracterizado por sostener una dinámica de autoproducción ejemplar.

Los tres casos que he mencionado han tenido lugar en los últimos meses, en el espacio metropolitano. A ellos se suma el libro editado por Alejandro Quiroga, un trabajo editorial montado sobre la recuperación de los ejes de su trabajo. Por lo tanto, *la autonomía del libro, en el espacio metropolitano, reemplaza el esfuerzo expositivo*, porque apunta a un tipo de inversión que apela a las capacidades de su

circulación en circuitos de mayor exigencia. De hecho, estos libros son pensados para hacerse un lugar fuera de una escena capitalina absolutamente obstruida.

En regiones, en cambio, la situación editorial ya ha demostrado su potencialidad. Veamos: *Revista PLUS* y *ANIMITA*, en Concepción. ¡Toda una iniciativa que supo aprovechar el marco de la Trienal de Chile para instalar la editorialidad local como producción institucional. Está a la espera *OVERLOCK*, una revista local *on line*. Se le agrega, *ALZAPRIMA*, la revista del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Aunque no posee las características de apertura y sustitución de espacios, recupera la producción interna de una escuela que demoró treinta años en pasar de la enseñanza tardo-moderna a la enseñanza de una contemporaneidad adecuada. Lo concreto es que la escena local penquista ha dado lugar a cuatro experiencias editoriales; tres independientes y una universitaria.

Sin embargo, fuera de estas iniciativas, hay una artista para quien la producción editorial se convirtió en un espacio de trabajo crítico por sí mismo. Una producción cuya diagramaticidad coincide plenamente con lo que he venido sosteniendo: *el espacio editorial como espacio de trabajo, en situaciones de ausencia de centros de arte locales dominados por el fantasma de la exhibición*. Se trata, simplemente, de coincidencias y de articulaciones que proceden de experiencias que reclaman su propia comunicabilidad en un campo de arte para el que carecen de indicios reconocibles. Obviamente, aquí no se trabaja para Santiago, sino en una *perspectiva-país*.

Debo referirme a una producción específica: *TRABAJO* de Viviana Bravo Botta y Juan Pablo Torrealba, con textos de Sandra Baquedano, María Elisa Cárdenas y Alejandra Castillo. *TRABAJO* es un soporte editorial que presenta textos, dibujos y visualizaciones, desmontables y extendibles, bajo la forma de un conjunto de mapas de intensidades, de flujos, de relieves, de obstrucciones, etc. Un soporte que busca expandir el desciframiento de los procesos que determinan la actual configuración de una ciudad específica, en el contexto del desempleo y de la ruiniación de los espacios sociales ligados a un modelo de producción ya perimido. Estoy hablando de Tomé, un ejemplo dramático de desmantelamiento fabril: de desmontaje de una dinámica clásica, cuando el concepto ya había sido desmantelado en la propia

lengua de la economía.

Para terminar esta entrega, cabe mencionar que esta edición ha sido sostenida por el Centro Cultural de España, que no se ha caracterizado por disponer de una programación significativa de artes visuales. Siempre habrá una que otra sorpresa. Sin embargo, esta es una demostración evidente de la fuerza de las iniciativas editoriales en relación al convencionalismo e ineptitud de una *sala-que-no-es-sala* y que con esfuerzo pasa por tal, como casi todas las salas chilenas. Bajo estas circunstancias, no es necesario disponer de esas salas. En fin, el espacio editorial puede ser, en situaciones de depreciación de la exhibitividad, una plataforma constructiva.

Residencias (Julio 7, 2010)

El 20 de junio del 2008 hice público en mi página de Internet un texto en el que trataba el concepto de residencia que formulé para activar la argumentación en pro de la realización de la Trienal de Santiago¹⁶.

16 La Trienal de Santiago fue un proyecto montado sobre en el marco de la estrategia de desarrollo de la Región Metropolitana en su interés institucional por convertirse en una Región de Clase Mundial. Esta iniciativa tuvo su punto de partida en una broma entre especialistas en desarrollo urbano, para quienes no era creíble que una región y una ciudad capital que tuviesen semejante objetivo no tuviesen entre sus planes la realización de una bienal internacional. La bienal, entonces, se reveló como un asunto demasiado delicado para ser dejado en manos de curadores y artistas. Trabajé en el desarrollo del concepto de esta bienal, articulando los esfuerzos que la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas puso a disposición de su realización a través del Proyecto de Anillo Interior: iniciativa estatal que reconocía el papel simbólico que había jugado en la definición moderna de Santiago un ferrocarril que circundaba la ciudad, y que podía definir en su trazado de comienzos del siglo XX la frontera más allá de la cual se podía reconocer sus extra-muros. Este Anillo Interior sería recuperado mediante un gran proyecto de infraestructura, en el que una bienal aparecía como un tipo de iniciativa destinada a favorecer la mediación con las comunidades barriales conectadas por una circunvalación ferroviaria de la que solo quedaba una memoria residual. El propósito principal de esta bienal era conectar un cierto tipo de producción de arte con el desarrollo barrial y comunitario. Siendo acogida bajo el formato de una trienal por el CNCA,

Consideré necesario publicar un texto que databa originalmente de fines del 2007, motivado por la necesidad de proporcionar documentación destinada a la comprensión de una operación catastrófica. Una primera tentativa de realización de una trienal se desarmaba, en virtud de las ineptas decisiones políticas y organizacionales de quienes habían formado inicialmente el comité de iniciativa.

De este modo, en junio del 2008 resolví subir a la página los antecedentes de mi propio trabajo de habilitación de un proyecto para el que la escena chilena demostró no estar en condiciones de asumir un compromiso de tal envergadura. El proyecto que lo reemplazaría, por razones que están aún más documentadas, si bien fue realizado, no cumplió con el programa inicial que lo sostenía. Sin embargo, en este momento, el texto que escribí en el 2007 para el montaje del concepto de residencia adquiere una nueva utilidad polémica en el marco de la producción que llevo a cabo sobre los espacios de arte y el desarrollo de iniciativas destinadas al fortalecimiento de escenas plásticas locales.

En efecto, si los proyectos editoriales pueden condicionalmente levantarse como espacios desplazados de intervención, el capítulo siguiente corresponde al estudio de factibilidad para levantar proyectos de residencia; esto teniendo claro que durante los dos últimos han tenido lugar iniciativas que han reventado el formato y que no han tenido más efecto que la banalización de experiencias, que sin embargo son fácilmente convertibles en ficción para relaciones públicas de exportación.

el proceso de su validación y montaje efectivo experimentó dificultades insalvables que la hicieron abortar: el relato de los pormenores de este incidente, así como el análisis de sus efectos pueden ser el objeto de un libro aparte. Una vez naufragado el proyecto, me cupo la responsabilidad de redefinir conceptualmente la iniciativa bajo el nombre de Trienal de Chile, ampliando su espacio de intervenciones al conjunto del territorio, tomando como cabezas de serie un conjunto de ciudades para las que se planteaba el desarrollo de dos objetivos principales: promover la producción de archivos y desarrollar escenas locales. El conjunto de textos que produce para sostener esta iniciativa justifican otro libro, actualmente en preparación. Por esta razón, se hace la distinción entre la Trienal de Santiago naufragada (2008) y la Trienal de Chile (2009).

De este modo, me he visto en la obligación de restituir algunas consideraciones sobre las caracterizaciones del formato en el marco de un debate específico, cuya existencia previa había sido curiosamente omitida por jóvenes y voraces agentes de gestión.

Así como ocurre con la historia del uso de la palabra clínica, la residencia también proviene del espacio de la práctica médica. Como todo el mundo sabe, se habla de jóvenes médicos en residencia como parte de una etapa terminal de formación, pero que al mismo tiempo resulta inicial en la inserción al mercado de trabajo. Desde hace varias décadas también se emplea el término para calificar el estatuto de cierto tipo de académicos, que son invitados por instituciones universitarias prestigiosas a residir -literalmente- durante un tiempo entre corto y medianamente largo para realizar bajo condiciones especiales: un trabajo determinado. Incluso existen casos en que importantes museos estadounidenses poseen propiedades en algunas ciudades europeas a raíz de algunas donaciones, y que han convertido en lugares de residencias para intelectuales o artistas que desean realizar un trabajo específico, durante un período corto. Importantes curadores aplican a estas residencias para disponer de un período de cierre de grandes proyectos, o bien, connotados escritores acuden a ellas con el objetivo explícito de terminar una novela.

En el caso de los artistas emergentes, las residencias aparecen como espacios eminentes para la consolidación de redes sociales consistentes entre artistas. Eso está muy bien: pero al final el formato se ha desnaturalizado y se ha convertido en una plataforma de validación de administradores y gestores de espacios, sin importar mucho la calidad de éstas. Ello plantea el problema de reconocer cuáles son las condiciones mínimas para distinguir una residencia buena de una residencia mala. Por ejemplo, el nivel de la hotelería, la calidad de la supervisión, el rango de cumplimiento de las redes ofrecidas, el valor de su emplazamiento, entre otros aspectos. Porque una residencia sin que el concepto de supervisión no opere, no funciona. Tiene que haber un personaje referencial que le otorgue al lugar un valor de atracción, que debe ser confirmado por el índice de satisfacción del residente y su conversión en plataforma de reproducción de prestigio. Todo esto está muy bien, sobre todo si se trata de artistas ascendentes. Hay otras

residencias en que la supervisión se transforma y se disemina en operaciones de amarre profesional mucho más complejas. No es ese el objeto de mi atención.

Las residencias tienen su origen en la necesidad de jóvenes artistas recién egresados de disponer de una red de contactos con otros artistas ascendentes. Hasta hace un tiempo, la visibilidad que lograban los egresados era la que les proporcionaba la pertenencia al espacio universitario. Hoy día, este espacio ya no proporciona ni visibilidad ni posibilidades de inserción. Esta carencia obliga a repensar la situación de las escuelas, no tanto desde la perspectiva de una supuesta crisis de la enseñanza, sino del éxito de mercado, que llega a permitir la existencia de catorce escuelas de arte en Santiago. Si de crisis hubiera que hablar, probablemente hablaríamos eventualmente de la crisis del mercado y no de la crisis de la enseñanza. Ambas realidades están necesariamente dissociadas. Es más factible que una escuela con un programa de estudios contemporáneo y radical sea un fracaso en la matriculación, mientras que un programa que remede un modelo académico tenga desde la partida asegurado el éxito financiero.

Regreso a las residencias: quienes montan la viabilidad del formato son instituciones que desean acelerar la inserción de los artistas jóvenes, tanto en el circuito institucional como en el mercado de galerías. De ahí que bajo la convocatoria de un artista de renombre o de un consejo formado por agentes artísticos de prestigio se diseñen programas de corta duración, a los que se debe aplicar cumpliendo requisitos que definen el perfil de la institución que convoca. La inclusión en un programa de residencia proporciona los primeros indicios de habilitación de los artistas, gracias a la rápida configuración de redes con potencial garantizador.

Las residencias han sido la respuesta acelerada y eficaz de reconocimiento frente a las estrategias de validación retardada, proporcionadas por las maestrías universitarias de artes visuales. Estas últimas sólo habilitan para ingresar a la carrera académica y no aseguran inserción alguna en el circuito de arte. Por el contrario: desactivan a los estudiantes -egresados chilenos-, que deben cumplir exigencias académicas de otra escena universitaria -como la catalana o la valenciana- que está, guardando las proporciones, en una situación similar a la que exhiben las escuelas nacionales en términos de sus relaciones con

el campo de producción real de arte. Los estudiantes chilenos egresados pasan a ser estudiantes de maestría, a la espera de obtener un grado académico que debe convertirse en garantía de empleabilidad al regreso. Eso no ocurre porque no hay suficientes plazas liberadas en las escuelas, y porque las ofertas no bastan para sustentar el costo de la vida cotidiana. Y tampoco existen plazas en número suficiente para historiadores del arte, críticos de arte y curadores, simplemente, porque no hay plazas suficientes para ellos ni en museos, ni en centros de arte, ni en centros culturales. Resulta patético advertir el despliegue de actitudes profesionales que supone la existencia de condiciones curatoriales para producciones de servicio (de primer mundo), cuando en verdad la exigencia local no sobrepasa el modelo de la pulsión municipal.

En síntesis: el espacio universitario produce su propio circuito de validación, que no se traduce en influencia artística en el circuito mayor del arte. Eso hace que la carrera universitaria produzca artistas-docentes que invierten su esfuerzo en consolidar carreras docentes. Y eso está muy bien, pero eso no tiene que ver con el arte, sino con el mercado de la enseñanza superior de arte. ¡Está bien! Ese mercado forma parte del sistema local de arte. Pero hago la distinción para establecer esa doble dimensión: artistas y artistas-docentes. Adelanto, al respecto, la pregunta que intentaré responder en posteriores entregas: ¿Por qué un artista se hace profesor de una escuela de arte? Para preparar ese debate de retaguardia, debiera hacer un resumen del capítulo cuarto de un libro publicado hace diez años por Yves Michaud, en Editions Jacqueline Chambon: *Enseigner l'art?* Entonces, lo prometido es ley.

Las residencias, en cambio, no aspiran a la carrera docente, sino a avanzar más rápido en la inserción en el circuito real del arte. De este modo, los artistas ascendentes más avisados se especializan en residencias. Sin embargo, resulta sospechoso que un artista llegue a cierta edad y tenga demasiadas residencias de nivel básico, porque delata su incapacidad de convertir dos o tres residencias en influencia social específica. Es así como se busca aplicar para ser admitidos en residencias prestigiosas. Ser aceptado en una residencia eminente puede ser suficiente, en relación al efecto comparativo con otras de menor valor. De ahí que se ha podido

armar un mapa de residencias, con sus atributos y sus mecanismos de explotación reticular. De este modo, las residencias han logrado convertirse en plataformas de construcción de redes, pero sobre todo -por su diseño- se han constituido en nuevos espacios de experimentación, involucrando sus propios espacios expositivos.

Es preciso, a partir de los datos de FONDART, recabar información sobre residencias a las que acceden artistas emergentes gracias a la acción de los fondos concursables. Suele ocurrir que los artistas chilenos consideren las residencias como lonjas académicas y pierdan oportunidades porque no entienden que se trata de una estrategia nueva de inserción en el circuito. Invierten en residencias, pero para destinarlas a objetivos de avance académico. Ahora bien: una residencia no tiene el mismo valor que una maestría o un doctorado “para artistas”. Pero en algunas escuelas más dependientes de voraces estrategias de matriculación, un artista con residencias eminentes seduce más que un profesor con maestría, porque el primero promete el acceso a redes de reconocimiento. Lo que va a ocurrir, sin embargo, es que los artistas que buscan responsablemente residencias, a su regreso no acuden a las escuelas a buscar empleo, salvo por tiempos muy parciales; trabajos que no implican mayor compromiso institucional, lo que a la larga los fragiliza en la guerra de asegurar más horas.

Ahora bien: ha habido un desarrollo del concepto de residencia, a partir de una transformación del estatuto de ciertas prácticas que han modificado las estrategias de inscripción. De modo que al hablar de residencias, en el debate sobre el fortalecimiento de las escenas locales, plantearé una iniciativa de residencia que no tiene nada que ver con la aceleración de redes. Si bien los términos elaborados por Nicolás Bourriaud sobre “estética relacional” resultan de gran utilidad para introducir el problema y elaborar proyectos de intervención en torno a la recomposición de los vínculos sociales, me propongo avanzar unos pocos pasos.

En todo caso, el tema de las residencias de aceleración no está agotado, ni tampoco debe ser objeto de rechazo como posibilidad organizativa de iniciativas de fortalecimiento local. Me explico, regresando a la hipótesis elaborada a propósito de los espacios de arte. En regiones donde no hay ni habrá centros de arte autónomos y sustentables, si bien la editorialidad puede ser un factor de ordenamiento

de la escena local, ésta solo podrá estar asegurada en la medida que proporcione insumos y prepare condiciones de oferta de residencias. Pero estas no pueden ser entendidas como plataformas de aceleración de carrera, sino como vectores de consolidación de espacios locales desplazados. Esto incide directamente en la construcción de un polo atractor de relaciones de reconocimiento local destinado a artistas locales de otras latitudes, cuya necesidad de reconocimiento no signifique aceleración histérica de carrera, sino el desarrollo de redes de formación y reconocimiento adecuadas a las economías de escala en las que se ha llevado a cabo el primer momento de su formación. En síntesis, esta sería una propuesta para el desarrollo de residencias para la consolidación transversal de reconocimiento, que des-histeriza la noción de carrera y la reinvierte en política de asociatividad fraternal auto formativa; una actividad que garantiza la presencia en redes de pertenencia en las que la relación entre artistas pasa a ser un vínculo instituyente. Eso sería, como iniciativa de compromiso, entre una estrategia de residencia blanda y una estrategia de residencia dura. Ya me ocuparé de especificar que entiendo por una y por otra. Lo que importa, a esta altura, es la concepción de una política de residencias asociativas asociadas a estrategias de montaje de proyectos editoriales.

Residencias (2) (Julio 19, 2010)

En un texto sobre residencias fechado el 20 de junio del 2008 ponía el acento argumental en dos hechos: la noción de arte público trabajada desde el Estado a través de la Comisión Nemesio Antúnez y la necesidad de montar en Chile una trienal de residencias. Lo que fue publicado en junio había sido escrito en diciembre del año anterior, dando pie a la redacción de un *Informe de Campo* que fue hecho público en la misma fecha que el texto sobre las residencias.

En la presentación de *Informe de Campo* expuse la hipótesis por la cual, la Trienal de Santiago estaba concebida como un dispositivo de producción de ciudadanía que debía intervenir en el campo social desde la puesta en escena de unas prácticas determinadas de arte contemporáneo. En efecto, desde el primer momento de su planteo se definió como un aparato de intervención de la vida cotidiana.

De este modo, se proponía operar en el centro mismo de la crisis actual del espacio público como un vector de resistencia, al tiempo que buscaba modificar esta situación a través de la acción de los ciudadanos. Esto quería decir que la regulación de los procesos y desajustes que se derivaban de la urbanización era el efecto de acciones llevadas a cabo por sujetos sociales en posesión de intereses diversos, que elaboraban procedimientos de negociación y de conflicto que intervenían en la construcción y gestión de la ciudad. En otras palabras, el ciudadano era el sujeto que practicaba su derecho al conflicto urbano convirtiendo los espacios públicos en instancias de participación política. Ello implicaba una acción colectiva caracterizada por la capacidad de enunciar unas demandas que contravenían el orden establecido, en términos de Manuel Castells, a partir de las contradicciones específicas de la problemática urbana; contradicciones que expresaban la incapacidad de los modos de urbanización actuales para satisfacer las demandas de los habitantes.

Mi propósito al redactar *Informe de Campo* era poner a circular un ensayo de localización para potenciales residencias de artistas, en el marco de la Trienal, entendida como un “monumento público” de nuevo tipo. Era en este sentido que ésta debía ser comprendida como un modelo de trabajo que contemplaba la puesta en relación de un artista con una comunidad determinada de actores sociales. Desde el comité de iniciativa que imaginó el proyecto escogimos un plan de revalorización urbana (Anillo Interior), teniendo claro que las prácticas artísticas que definían la Trienal no estaban destinadas a configurar un nuevo tipo de estética burocrática, solidaria del exhibicionismo institucional de la decoración urbana neoliberal. Muy por el contrario, la Trienal debía ser promotora de un arte público que gestionara en el seno mismo de las instituciones una transformación crítica de la cultura. Esto significaba elevar el nivel de conciencia frente a la experiencia urbana, con la convicción de que todavía era posible establecer un diálogo con la “arquitectura del cotidiano” y los “lugares de memoria”.

Todo lo anterior suponía la existencia de prácticas artísticas que poseían una materialidad simbólica, un gran capital analítico que tomaba prestados los procedimientos de legitimación de otras disciplinas, pero

que no se subordinaba a ellas: cuando éstas pretendían reducirlo a su campo de intervención, dichas prácticas ya se habían desplazado hacia nuevas formas de ficción. La arquitectura del cotidiano a la que me refería estaba directamente ligada a la existencia de comunidades vulnerables que debían poner en función un plus de energía para impedir ser arrasadas por la “decretalidad” de la autoridad de gestión urbana.

De ahí que uno de los propósitos de este informe era fijar los límites a la “decretalidad” del arte contemporáneo, en que muchas prácticas adquiere un gran estatuto discursivo en el debate actual sobre arte y política, pero que en términos estrictos forma parte de nuevas estrategias de decoración institucional. Hoy, este es un fenómeno que permite desarrollar, sin embargo, proyectos críticos en el seno de las instituciones como condición de existencia de éstas mismas.

En este contexto, el intervencionismo del arte ha llegado a convertirse en un negocio en sí mismo, subordinándose a estrategias de animación social comunitaria. De todos modos, en el campo de una exigencia ética mayor, hay intervenciones de arte que solo han sido posibles como productos de residencias en las que el artista ha actuado como un facilitador social: como un agente organizador de nuevas formas de vida artificial. Se comprenderá que en el marco en que actualmente se desarrolla el arte público en Chile, experiencias como éstas no tienen curso. Más bien, se tiende a impedir que el artista sea un facilitador, en provecho de una concepción del artista como contratista.

Hay casos en que habiendo superado el burocratismo del nuevo arte decorativo social, se ha promovido experiencias que suponían un contacto crítico entre un artista y una comunidad local. Sin embargo, la relación del artista no puede dejar de ser externa, reduciéndose a contactos formales con una comunidad cuyos intereses interpreta para terminar trabajando de manera autoral. El problema que se plantea consiste en que las comunidades se resienten porque, aun en un ambiente de gran colaboración, de todos modos el artista es quien mejor aprovechaba la ocasión para producir una obra en un nuevo formato “social-crítico”. En ese caso, los artistas no abandonan sus diagramas, sino que adaptan la voz de las comunidades a las necesidades formales de estos. Si podemos definir cuál es el punto

crítico de los programas de residencia, sería éste: que las comunidades ofrecen su precariedad como telón de fondo para la megalomanía del artista. De modo que si había que definir un concepto de residencia para la Trienal de Santiago, no debía ser el que menciono. En este sentido, lo que en diciembre del 2007 me preocupaba era hacer entender al personal político que una trienal en la que tenían lugar intervenciones complejas que asumían las fallas de otras experiencias exigía la definición de otro modelo de exhibición. La trienal no es un proyecto que se expone. Lo repetí en todas las reuniones. Ni mis colegas más cercanos estaban dispuestos a entenderlo. Había que desentenderse de los conceptos que sostenían una trienal exhibitiva, porque ésta se definía sobre nuevas bases, que la concebían como un proceso cuyas condiciones de exhibición debían estar determinadas por el concepto de Residencia y de Intervención que ponía en ejecución.

El concepto de residencia de la Trienal suponía, entonces, que el artista se planteara como un etnógrafo que combinara la sospecha de sus propias inversiones de conocimiento con la “fe de carbonero” de los animadores sociales, teniendo en claro que estaba ahí -en ese lugar- para producir un cierto tipo de obra destinado a hacer avanzar un cierto estado de las cosas. Es ese tipo de avance el que debía imponer sus condiciones de exhibición (la incompreensión de este aspecto crucial del proyecto por parte de la dirección ejecutiva llevó a la crisis de la primera tentativa de hacer una Trienal en Chile). De esta manera, el artista intervenía estudiando, confrontando, negociando, delimitando los problemas de y con una comunidad, desgastándose con las autoridades para conseguir los permisos, discutiendo formas de organización con los agentes directamente involucrados, formulando hipótesis para comunicar a un público extracomunitario sobre el sentido de la intervención: buscando formas de permanencia y reproducción mínima de las experiencias. Por esta razón el concepto de residencia que defendía en ese marco se sostenía en el desarrollo de una línea editorial que avanzaba en la medida que tomaba cuerpo la experiencia, estableciendo jerarquías y rangos de rentabilidad editorial entre diversos formatos, ya sea en soporte papel o electrónico.

De acuerdo a lo anterior, no se puede separar RESIDENCIA, de CONDICIONES DE EXHIBICIÓN

y de PUESTA EN EDICIÓN. Este era un trabajo de producción organizativa que escapaba a la lógica de la eventualidad, pues estaba comandado por la necesidad de avanzar al mismo tiempo y de manera articulada en las tres áreas. De este modo, esta concepción de residencia nada tenía que ver con las estrategias de inserción de artistas jóvenes en el circuito, sino que trabajaba en otro terreno: el de la producción de formas de transformación de cosas locales que eran, en definitiva, modos de vida singulares. Para definir más aún nuestro concepto de residencia, había que tomar en cuenta que ésta debía ser el resultado de tres agentes: un artista, una comunidad local y un productor-mediador. De partida, un artista dispuesto a escuchar el rumor de la comunidad y desde allí plantear un trabajo que fuese más allá de la expresión directa de los deseos, tanto de la comunidad como de las necesidades autorales del artista. La residencia debía ser un espacio de movilidad formal y afectiva.

Espacios de arte (6) (Julio 21, 2010)

Seguiré trabajando sobre los espacios editoriales. Esto no es una reflexión teórica, sino una secuencia de consideraciones circunstanciales que, eventualmente, podrían tener algún efecto teórico. Sin embargo, lo que busco determinar, en la inevitable distancia entre lo deseable y la realización efectiva, es la consolidación de un espacio que *existe-a-medias*. Trabajaré sobre este espacio editorial que puede expandir la experimentalidad, o al menos la exigencia formal, en las escenas locales. Se trata de recuperar y edificar un monumento social específico, teniendo dos modelos referenciales. Pienso en la prensa obrera de Tarapacá y Atacama, según el modelo de Recabarren. A esto se le agrega la poesía pampina. Si extendemos las cosas, podemos llegar al combinado scripto-visual de *La Lira Popular*. ¿Ven? No ha sido necesario recurrir al proto-conceptualismo de *El Quebrantabuesos*, ni al conceptualismo de *Revista Manuscritos*. Esta es una historia local que puede avanzar por otros derroteros gráficos, sin dejar de desestimar la pasión tipográfica de Neruda -por cierto-, ni la pertinencia ilustrativa de De Rokha al incluir láminas del maestro Carlos Hermosilla en sus libros. Para todo esto, avancemos por vías más convencionales. Los modelos referidos no son más que hitos lejanos con un fuerte

valor simbólico. Pero a lo que voy es a la determinación material de su puesta en escena técnica, que supone la presencia sobre un mismo soporte de dos tecnologías de la impresión, discontinuas y diferenciadas. En el caso de *La Lira Popular*, la innovación regresiva es que se trata de xilografía (manualidad expresiva) para la imagen y linotipia (regularidad del bloque) para la impresión del verso. La prensa obrera, en cambio, es absolutamente regular: pura linotipia. Lo que importa aquí es el modelo del corresponsal obrero. De modo que su mención adquiere una dimensión retórica, que sin embargo no puede encubrir la naturaleza militante de la posición desde la que el sujeto escribe. Posición de clase, se entiende. Para seguir hablando en “antiguo”. De modo que si *La Lira Popular* apela a la componente impresiva, la prensa obrera remite a la disolvente analítica. Lo cual, en nuestra escena de construcción de relatos, exige la fuga desde la reclusión castrativa de la academia del discurso filosófico-normativo, para iniciar la travesía del desierto; seguir más bien la política de lectura de los chamanes que leen las huellas que los coyotes dejan en la arena, sobre determinados lugares ya delimitados para registrarlas durante la noche. Frente al maniqueísmo de la escena metropolitana, las escenas locales son un desierto.

Esta analítica debe recurrir a otro tipo de lectura, que se plantee como actividad de transcripción de huellas, susceptible de indicar un trayecto para el amarre de iniciativas de institucionalización mínima. Autonomías con anclaje significativo que permitan la edificación de dinámicas de formación en arte contemporáneo entendido como “arte popular” y de *arte popular* en crisis de recuperación contemporánea.

Para montar esta analítica es preciso partir produciendo *relatos significativos de zona*, muy similares a la pragmática del *informe de campo*. Lo que debiera permitir levantar iniciativas locales montadas sobre el carácter nodal de prácticas ejemplares, a las que se puedan anudar relaciones cruzadas con otras prácticas. Pondré algunos ejemplos. En Iquique hay dos situaciones que, desde la cultura indígena y la cultura popular, plantean severos problemas al arte contemporáneo local. Me refiero a las *chullpas* y a La Tirana, en la medida que esas conexiones tensan el espacio de la escultura y de la performance. En concreto, la escena no puede quedar indiferente frente a la estructura de estos monumentos funerarios localizados

en las cercanías de Colchane. Son lugares de señalamiento de estadios de paso en el seno de un rito complejo que determina una posición en el paisaje. Algunos antiguos relatan que al pasar cerca de una *chullpa*, las mujeres que cargaban a un niño lo hacían dándole la espalda, porque de lo contrario éste sería afectado de fuertes fiebres y desordenes estomacales. Algunos descreídos cuentan que de niños jugaban al interior de estas construcciones, encontrando incluso restos de osamentas. Pero no en todas las construcciones, que por lo demás, experimentan diversos estados de ruínificación.

Ahora bien: lo que sin duda está ruínificada es la relación del arte local con la desilustración del paisaje. De eso habría que escribir. Es un asunto que no ha sido estudiado y que, probablemente, no calza con los planes del turismo cultural incipiente. Hay que poner en duda las categorías de la turisticidad, desde las políticas públicas, para asegurar prácticas de conservación conceptualmente sustentables: prácticas que signifiquen una crítica radical de la producción de exotismo.

¿Bastará con citar a los cultivadores universitarios de las categorías de sub-alternidad para recuperar una posición occidental consecuente de su culpabilidad académica? Para el “turismo real”, basta con el paso del Rally Dakar por las áreas protegidas para que establezcamos la incompetencia negociable de la propia noción de “área protegida”. En la certeza de que la protección turística ejercida es viable por exceso del formato industrial que la cobija. Todo esto, pudiendo ser objeto de una producción editorial que le permita a las prácticas de arte ejercer la crítica política de la cultura: es decir, de la industrialización del uso del territorio despojando de su reserva ética.

Queda el asunto de La Tirana y su impresionante producción coreográfica, que atraviesa arte popular, arte religioso, arte indígena y arte contemporáneo en una sola simultaneidad. La necesidad de montar el archivo audiovisual de La Tirana con el objeto de “unificar” forzosamente las representaciones del cuerpo en la cuenca del rito. Ello sin dejar de poner la mirada sobre los procedimientos y protocolos de las cofradías como “grado uno” de la asociatividad político-ritual. Pero esto es nada.

Habrán quienes deseen recuperar las historias orales del movimiento popular, para reponer en circulación las

memorias del activismo plástico y encuadrar relatos de memorias sindicales que han sido excluidas de los grandes relatos de recuperación historiográfica. Esos relatos, patrimonios inmateriales, todavía no son reconocidos como tales por el usufructo del patrimonialismo duro, que prefiere las versiones de historias industriales a las irrupciones de las historias obreras.

Con todo esto es posible hacer ediciones de algo-más-que-de-arte; más que nada, de procesos encadenados para cerrar fronteras en las puestas en escena de la palabra, del cuerpo y del espacio habitable.

Espacios de arte (7) (Agosto 13, 2010)

¿Centros de arte? ¿Plataformas editoriales de sustitución? ¿Residencias para descomponer estrategias de inscripción local? ¿Artistas como editores? ¿Qué sentido tendría pensar en la proposición inicial del Eugenio Dittborn de los ochenta: no soy pintor, soy editor? Sobre todo sí, por lo bajo, lo que corría era el fantasma del propio enunciado duchampiano del “pintor como un estúpido”. La editorialidad, pues, sería un buen remedio. O un “farmakon”, citado implícitamente desde las lecturas tardías de los presentadores de catálogos encargados de transferir términos en uso en otras disciplinas académicas. No sé si el lector habrá advertido el desplazamiento del léxico de uso común en la crítica de servicio, desde Derrida a Rancière, pasando por Bourriaud. En definitiva: ¿De qué seguimos hablando? No deseo que se confunda la editorialidad como plataforma sustituta en instancias desplazadas, de las políticas de “publicaciones de arte”. Pondré un caso. Viviana Bravo, artista y editora chilena, recoge el formato de las postales de turismo para retrazar la historia de una “ciudad imprevista”. Este consiste en un conjunto de 23 tarjetas reunidas en una publicación mediante corchetes en el costado izquierdo de cada lámina. El doblado está definido por una línea de precipitado, de manera que cada tarjeta pueda ser arrancada para ser enviada por correo. Lo que define un libro es la capacidad de “construcción de lomo”. Arrancar páginas se convierte en un atentado patrimonial invertido. Conozco a un artista que hace collages con los restos de libros empastados durante el siglo XIX, recuperados de las bibliotecas familiares en desconstitución. No hace más que edificar la representación del quiebre identitario

de la oligarquía, en el terreno de la despatrimonialidad de los insumos de lecto-escritura familiar. Des-empastar un libro equivale a desollar el pasado familiar, con los nombres del padre impresos en el ex libris como terreno de reparación imposible del deseo. De modo que juntar 23 tarjetas y hacerlas libro equivale, a su vez, a un acto de patrimonialización de las pruebas de existencia de quienes por definición han sido excluidos de las bibliotecas como espacio que sanciona la pertenencia. Al final de las cuentas, en la edición de Viviana Bravo lo único destinado a permanecer es el resto formado por la zona del corcheteado.

En este punto, no puedo de dejar de mencionar el trabajo de edición de las tarjetas postales de Gilda Mantilla, artista peruana, quien desde a lo menos el 2004 elabora un exhaustivo trabajo de recuperación de fachadas de la “edificación imprecisa” de Lima. En este sentido, remite a la detención de obra motivada por la necesidad de no cancelar un impuesto, porque no ha habido -en sentido estricto- recepción municipal de la obra. Lo que el trabajo de Gilda Mantilla pone en escena es la “esteticidad” mórbida que provenía de una decisión de retención edificatoria, que reproduce los términos del debate sobre cuándo una obra puede ser considerada como terminada: arte terminable, arte interminado. La “imprecisión” suele ser el límite perverso de la decibilidad de ciertas prácticas urbanas anómalas que terminan haciendo la norma.

Ciudad Imprevista de Viviana Bravo es un libro de 23 páginas acartonadas que recoge el resultado de un “ensayo fotográfico” que tiene por objeto fijar la imagen actual de un lugar de gran densidad histórica. El reverso de cada tarjeta acoge un relato perteneciente a un habitante que vivió la experiencia de dicho pasado. El punto es que el relato se verifica efectivamente como reverso de la historia del lugar, respecto de la cual las imágenes prolongan su factor de encubrimiento, al señalar el estado actual de un procedimiento de producción de olvido. De este modo, el anverso como imagen y el reverso como texto se asumen como un soporte editorial que favorece “el retorno de lo reprimido”: “Esta publicación presenta un ejercicio de percepción trazado con pobladores del ex campamento *Nueva Habana* ubicado en la zona oriente de Santiago de Chile (!). Junto con el desmantelamiento del plan urbano y la desaparición de personas se truncó un proceso de acción conjunta inigualable en el país”.

Sin embargo, las páginas acartonadas de la publicación han sido pre-picadas para sostener la prohibición de su autonomía. Adquieren su condición de tarjetas a costa de la destrucción del libro. De modo que jamás llegarán a destino, porque la persistencia de la densidad de las imágenes supone la permanencia del formato. No tienen destinatario, porque las direcciones de los relatos han sido escamoteadas.

Espacios de arte (8) (Agosto 16, 2010)

La edición de las tarjetas postales encuadradas de Viviana Bravo pone el acento en la edición, tanto como soporte de obra plástica como plataforma de sustitución institucional en el seno de una escena local puesta en desventaja por la ausencia de inversión. Es necesario tener en cuenta que esta discusión solo se justifica en relación a la hipótesis del porqué en regiones jamás habrá un centro de arte (entendido como centro de creatividad e innovación). La creatividad y la innovación referidas como posibilidad de obra solo pueden tener una plataforma de verificación minoritaria en soporte papel, como primera alternativa. La otra es, propiamente, digital; pero ahí entramos en otro asunto referido a la web como soporte de obra, sin que ello signifique entrar a naufragar en el género de “las webs de artistas” (entendidas como dossiers presentables a agentes especializados en negocios truchos). Se trataría de la web como **espacio de trabajo** (/no de difusión). Eso es: el artista no tiene nada que difundir. No es un comunicador. Bueno: hay webs que operan con *criterio-face-book*. De eso no hablo. Ya existe una historia sobre la retórica visual de las tarjetas de visita. La reticulación social expande la noción de visitación. Nada grave.

De lo que hablo es de otra cosa: del **papel plegado**. De aquel que posee una dimensión cartográfica y se dobla de cuatro o en ocho, para guardar en un bolsillo de la mochila. Aunque están los mapas en formato de carpeta de cuero transportable, rígida, propia de los oficiales de enlace en las fotos de empresas coloniales. Por cierto, un mapa obliga a concebir un porta-mapa. Lo que pasa es que los papeles plegados de Viviana Bravo están pensados para ser desplegados de inmediato y quedar crucificados en el muro de una oficina de proyectos o de un centro de documentación. Su destino es el público de arte. No

son los pobladores. Estos últimos solo son *significantes de pérdida*. El público de arte, en cambio, no sabe qué hacer con los significados perdidos. Los pobladores se concentran en el nombre de un campamento de la época Antigua. De modo que los mapas de Viviana Bravo reproducen las facturas de la antigua institucionalidad de la vivienda social chilena. Por eso, al final, en la viñeta nos expone un glosario de siglas: todas ellas de uso común en el discurso sobre las luchas urbanas. ¡Cuestión de definir el interlocutor, en la fase de puesta en duda matricial del estado de la vivienda en el arte chileno!

Frente a la indigencia de la escena plástica chilena, Viviana Bravo opone la emergencia de unas luchas que ofrecieron otras perspectivas al trazado urbano de la historia limitada del arte. Entonces, de esa historia desplegable, realiza el inventario de nombres de tomas y de logros olvidados de los movimientos de sin casa, proponiendo un ejercicio de percepción pánica de la ciudad. La institucionalidad cultural chilena fue concebida para producir el olvido de las luchas urbanas y manejar la imposibilidad de comprender el malestar del sujeto discriminado por las imposturas conceptuales con que Ricardo Brodsky escribió su más exitosa novela de sujeción política.

CAMPAMENTO es el mapa de unas denominaciones que luchan por establecer sus rangos de trazabilidad simbólica en la historia institucional de la infamia urbana. *CAMPAMENTO* es un mapa que aborda la historia de la ordenación del área Metropolitana de Santiago de Chile, cuya superficie de 15.000 km² alberga al 31, 75 % de la población total del país. La información seleccionada que compone este desplegable compila datos obtenidos a partir de lecturas e imágenes de revistas poblacionales, estudios disciplinares y documentos digitales obtenidos en la web entre los años 2008-2009. De esta manera proponemos un registro cronológico y espacial de la historia de la segregación urbana reciente a través de la inclusión de los hitos generados por los desplazamientos masivos de hombres, mujeres y niños pertenecientes al movimiento de los sin casa actualmente descritos en forma dispersa en diversos medios de documentación. Existen otros mapas a los que resulta imperativo hacer referencia: el *Mapa de Biografías Colectivas* de Camilo Yañez en la VII Bienal del MERCOSUR. El mapa entre los mapas: el desplegable, en la estrategia de conexiones unilineales formulada por Camilo Yañez y Erick Beltrán,

para hacer de la página plegable una herramienta gráfica de construcción de realidades, en el seno de unas luchas por las nominaciones de flujos y retenciones simbólicas, en el arte contemporáneo; entendido como una urbanización precarizada que requiere del auxilio de la retórica que animó a los movimientos sociales a los que Viviana Bravo hace mención en ediciones que registran cronológica y espacialmente la historia de una segregación urbana. De tal manera que un mapa reclama la diagramaticidad expansible del otro, porque lo que hacen Camilo Yañez y Erick Beltrán es distribuir nombres, funciones y procesos que se sostienen en la proximidad histórica de las luchas referidas por Viviana Bravo; proximidad en el sentido que la pedagogía del oprimido (Paulo Freire) y el teatro del oprimido (Augusto Boal) son contemporáneos de los movimientos de pobladores de los años setenta en Chile. Estos movimientos preceden conceptualmente la designabilidad de lo cultural como terreno de control de poblaciones. Los oprimidos pasaron a ser “sujetos en desventaja” o “poblaciones vulnerables”, convirtiéndose en objeto de estudio para académicos catalanes especializados en Movimientos Alternativos lejanos.

Espacios de arte (9) (Agosto 16, 2010)

En mayo de este año, el Centro Cultural de España de Córdoba (Argentina) publica en la portada y contraportada de su boletín mensual un mapa de corte y confección que simula la disposición del logo institucional, para anunciar la realización de *Las cosas del quehacer*, jornadas en torno al diseño de indumentaria en Argentina. Paso a relatar la secuencia de las intervenciones: observatorio de tendencias, contexto cultural y natural en los lenguajes del diseño, imaginarios del diseño, derechos de autor y propiedad industrial, gestión de emprendimientos, buscando la sustentabilidad de la creatividad, etc. Todas, charlas abiertas a estudiantes de diseño de indumentaria y público en general, para las que no se requiere de inscripción previa.

El boletín posee formato de tabloide y comparte con otro suplemento una estrategia implícita de colocación de cuestiones en una escena de debate público, en la que se combinan producciones de arte con emprendimientos efectivos en el área de las industrias creativas. Al mencionar

este suplemento me refiero a *Ciudad Equis* (*Revista de Culturas*), editada en conjunto por el periódico *La Voz del Interior* y el Centro Cultural de España con fecha de julio de este mismo año. Tenemos, entonces, el caso de una ciudad en que existen dos plataformas editoriales sobre las que se montan iniciativas de enunciación que ordenan el campo del arte y de la cultura, en una escena local determinada.

¿Cuál es el punto? La editorial de *Ciudad Equis* declara que desde el diario y desde el centro estaban buscando lo mismo: “mostrar en una publicación que Córdoba es una ciudad atravesada por diversas manifestaciones culturales, una ciudad que mira hacia dentro, hacia sus expresiones locales, hacia sus tradiciones y sus vanguardias, y que también mira hacia fuera, hacia Latinoamérica y hacia el mundo”. Un centro cultural y un diario son dos factores que definen, además de la universidad y la clase política, una escena local determinada. Hacia dentro, hacia fuera: una ficción mínima para que haya escena local.

Fuera (cultura): el mapa de los emprendimientos industriales creativos. Dentro (arte): la obra de Adriana Bustos. El asunto es que el 22 de julio abrió en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa la exposición *Mulas y caballos*, curada por Eva Grinstein. Los caballos ya habían sido los personajes principales de varias de sus obras, tal como lo señala en la entrevista que le hace Demian Orosz: “El caballo, orgulloso emblema de la prosperidad del campo argentino, era otro mito encargado de resistir la inminencia de un país de nueva configuración, con acentuadas desigualdades e inmovilidad social”.

En *Mulas y caballos*, Adriana Bustos extiende su investigación hacia los mapas que sobreponen dramas personales con procesos sociales. El término “mula” tiene a lo menos tres acepciones: una mentira, un animal terco y un tipo de traficante. Pero además es una palabra anclada en la historiografía local, puesto que opera sobre la trama documentaria del tráfico de mulas en la época colonial, permitiendo conectar en diversos niveles el tráfico de metales preciosos con las rutas actuales de mujeres que son empleadas como “mulas” para el transporte de cocaína. A partir de entrevistas con personas que cumplen condena por tráfico de drogas, Adriana Bustos pinta telones en los que materializa narrativamente los “sueños” a los que estaba destinado

el dinero obtenido eventualmente por el traslado: operar a un ser querido, poner una peluquería, viajar a Machu Pichu. Delante de uno de estos telones, dispone una mula para que su estampa animal sea registrada. En el fondo, el objeto del trabajo de Adriana Bustos es la economía: primero, la economía de Córdoba en la colonia; después, la economía de los cartoneros en la actual coyuntura, en la misma ciudad. El trayecto desde la mula al caballo como vectores de Pasado y Presente. Lo cual nos conecta con un dato imperceptible: es en Córdoba que se publica *Cuadernos de Pasado y Presente*, otra edición que fuera clave en la historia de la izquierda argentina y latinoamericana. Por eso adquiere otro sentido lo que la misma Adriana Bustos declara: “estos jirones que quedan del pasado son valiosos en su dimensión de lo ausente, efecto de omisiones y censuras”.

Pues bien: en la misma época en que participamos en algunas de las tomas de terreno a que hace alusión Viviana Bravo en su publicación *CAMPAMENTOS*¹⁷, adquiriríamos en la Librería Universitaria ejemplares de *Cuadernos de Pasado y Presente*.

Lo anterior solo apunta a conectar cuestiones que no son del todo visibles en la reconstrucción del valor de las plataformas editoriales. Así como en Córdoba existen dos fuentes de edición suficientemente oficializadas por una fuerte institucionalidad, es preciso hacer una comparación distintiva con lo que ocurre en Concepción (Chile) en que las tres iniciativas editoriales existentes provienen de iniciativas institucionales flexibles, por no decir de institucionalidad débil -*Revista Plus*, *ANIMITA*, *OVERLOCK*-, cuya fortaleza reside en la movilidad y variedad de recursos y estrategias conectivas. Pero de un modo análogo, fortalecen la edificación de una escena local. Siempre llegamos a los fenicios. El asunto clave está en determinar con qué ropa se visten los artistas cuando toman la decisión de sustituir los espacios de arte que hacen (la) falta. La respuesta es simple: con la ropa de los *editores de campo*.

TERRITORIOS

17 Ver el ensayo previo *Espacios de arte (8)*, del año 2010.

En el 2006 asistí en Concepción a un encuentro sobre Territorio e Identidad Regional organizado por Moira Délano. Nada más que para poner en duda la dominante interpretativa de Luis Cuello en torno al eje Huachipato-Talcahuano, dediqué mis esfuerzos a instalar la importancia del eje secano-costero. En su afán de hacer validar su interpretación industrialista, Luis Cuello era apoyado por la hipótesis de Fernando Melo, sostenida a través de un trabajo de investigación plástica centrado en los huertos de las poblaciones obreras que se formaban al alero de las industrias de Lirquén. Era otro eje, evidentemente, pero que quedaba conectado con Talcahuano por una carretera nueva que cruzaría la memoria inquietante de un histórico humedal.

En dicha carretera, el Ministerio de Obras Públicas (MOP) realizó un concurso de obras de arte para alhajar una obra pública. En verdad, la propia carretera era desde ya una violenta intervención sobre un paisaje desautorizado por la ciencia ministerial. En dicha lógica, las obras de arte no podían sino ser insuficientes insumos balsámicos destinados a mantener un poder comprador que desde el Estado diera la sensación de que existía una preocupación por el paisaje. ¡Y de qué modo!, la carretera de acceso, debiendo acoger la obra de un artista, no pudo hacerlo porque el muro que debía servir para ello se desplomó después de un par de lluvias como las de antes. Se desmoronó el cerro y hubo que cambiar los términos de referencia. De modo que mi bronca con el eje de borde costero tenía suficiente asidero. Además de otras razones que se remontan a los efectos discriminatorios que en mi propia historia personal tuviera Las Higueras, como el nombre de una población ligada a la usina paradigmática para el desarrollo regional.

De este modo, defendí la hipótesis de la necesidad de girar hacia el secano costero como emblema identitario local. Había que ingresar por el Bío-Bío y enfrentar el fantasma de los cueros para llegar a Nacimiento y saber que allí había una gran industria de su tratamiento. Esta mirada tendría que ser sostenida por los recuerdos paternos que hacían del “valdiviano” un complejo mecánico y cultural que había definido la socialidad del interior. Pero ese ramal ya no funcionaba. De modo que había que sostener la hipótesis desde el modelo que ya

había sido invertido para sostener mi teoría de las escenas locales, tomando como ejemplo el viaje que en enero de 1957 realizan un grupo de intelectuales comunistas -artistas y arquitectos- a San Sebastián de Yumbel, para tomar contacto con una de las manifestaciones más características de lo que ellos estaban montando bajo el concepto de “cultura popular”. Con este solo hecho pretendía yo desplazar el argumento de Luis Cuello y Fernando Melo, industrialistas-obreristas, para validar la invención de la categoría de “campesinos pobres” que ocuparía la escena discursiva de la década siguiente, en la misma zona.

Todo lo anterior está rigurosamente ligado a la determinación del humor en la teoría social de pacotilla con que funcionamos para sostener nuestras intervenciones. Finalmente, la teoría de los huertos -en Melo- posee un potencial analítico al que no le hemos sacado suficiente provecho. La circunstancia del viaje a Yumbel no hacía más que confirmar la validez programática del Mural de la Farmacia Maluje, realizado por Julio Escámez, en esa misma coyuntura. Digamos, el mural encuadró la coyuntura intelectual penquista.

Luis Cuello me decía: “me tenís podrido con el mural de la farmacia”. Estaba en lo cierto. ¡Le he sacado tanto partido! Ha sido un privilegio contar con este emblema constructor de paisaje cultural. Esta ha sido la manera de cómo un biografía ha permitido montar mi teoría de las escenas locales.

En abril del 2009 me dirigí nuevamente a Concepción y solicité un encuentro con la gobernadora para exponer el plan que había diseñado para la implementación de la “trienal”. Sin embargo la gobernadora estaba en terreno, fuera de la oficina, y fui atendido por su jefa de gabinete que me saludó haciendo de inmediato referencia a la polémica levantada por mi hipótesis sobre el eje del secano costero. El punto no era que mi hipótesis fuese verdadera, sino tan solo verosímil en cuanto a manifestar su utilidad en el montaje de programas de acción susceptibles de desarrollar unas iniciativas que permitían pensar lo patrimonial, la planificación territorial y la gobernabilidad local.

Bastó este recibimiento para que mi acompañante santiaguina, agente de servicio parasitario, comenzara a poner todas las trabas posibles, obteniendo que el gobierno regional terminara no participando del

proyecto. Todo esto terminaría a finales del 2009 con la visita colonial de artistas e intelectuales santiaguinos “al chiflón del diablo”, para asistir a una intervención de arte público al interior de la mina. Los visitantes jamás supieron que el modelo reparatorio del chiflón, en su diagramático impostura, desmontaba conceptualmente el propósito de la visita.

Este relato apunta a declarar que la “trienal” en Concepción, en la trama de sus iniciativas originales, montó hipótesis que se habían generado en la propia escena, desde que en el 2005 se desarrollara el Polo de Desarrollo de arte contemporáneo de la Región del Bío-Bío. En la actualidad, la escena penquista se ha visto tensada por la cuestión territorial. No es un fenómeno exclusivo de Concepción. Las escuelas de arquitectura y unidades de estudios sociales de Talca, Temuco, Valdivia y Punta Arenas han hecho que los estudios territoriales instalen una necesidad teórica que debe ser sistematizada a la hora de pensar, por ejemplo, en políticas públicas en Cultura. Importante y significativa situación que afecta las condiciones de producción de conocimiento local en esta materia, para hacer efectiva una demanda teórica y política relativa a la “gobernabilidad, el diseño y la sostenibilidad” de dichas políticas.

La frase entre comillas proviene de un artículo que aparece publicado en el cuarto número de la revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, de agosto de este año. El número entero está dedicado a trabajar sobre Paisaje. José Román, su director, escribe en su editorial:

“El terremoto acelera de manera descomunal el proceso de cambio que la ciudad normalmente experimenta en el tiempo, y que el terremoto, con los procesos que se generan a partir de la caída de muros y techumbres, altera la forma de la ciudad hasta el punto de constituir la en un paisaje: a la estética de la destrucción le sigue la estética de la demolición, para, una vez retirados los restos y barridas las calles y las veredas, consolidar -aunque sea por unas semanas- un paisaje en que la comparecencia de lo íntimo en lo público dilata un espacio de desconcierto”.

Lo íntimo se revierte en lo público, al modo como el saqueo pasó a ser la expresión de una ausencia de ciudadanía que habilitó la sensación de destrucción del

vínculo social específico. La línea de la fachada representa la primera línea de defensa del yo. Esta es una paráfrasis de la definición de Didier Anzieu para Piel: primera línea de defensa. La profundidad es un asunto de superficie. Historias como estas, con que comienzo este relato, podemos encontrar en todas las regiones del país; solo que este esfuerzo editorial debe ser considerado un hecho político que atañe a la reconstrucción del discurso, ya que de modo gráficamente pertinente reproduce un texto visual que debe ser entendido como un ensayo sobre el derrumbe de la Hacienda Chilena, como emblema de la habitabilidad de la Oligarquía.

Si hay algo que ha sido severamente afectado el 27F -en las condiciones de reparación de su socialidad- ha sido la memoria hacendal, que desde los años noventa en adelante había logrado recomponer su unidad simbólica gracias a la recuperación de edificaciones civiles y religiosas severamente dañadas por la memoria de la reforma agraria.

En esta revista, tres artículos exhiben una utilidad inmediata para el debate en que estamos enfrascados: *Dimensión ecológica del paisaje cultural en el siglo XX* (Juan Gastó y Diego Subercaseaux), *El territorio, el hombre y las marcas que los conectan* (Jimena Martignoni) y *Topofobias: la construcción del paisaje provinciano en la narrativa chilena* (Mario Verdugo). No descalifico al resto de los textos señalados en el índice, sino que pongo en relevancia estos títulos por la eficacia directa en relación a la preocupación que ya he señalado: la inevitable necesidad de considerar las relaciones entre Territorio y Cultura en el diseño y renovación de políticas públicas en Cultura. Tampoco deseo declarar una mirada inaugural sobre estos temas, sino solo advertir el modo cómo se conectan algunas iniciativas, en un tiempo más o menos largo, comprometiendo la participación de numerosos agentes que trabajan por producir consistencia local.

Territorio y Cultura (Noviembre 14, 2010)

En un magnífico pequeño libro sobre la historia de la línea, Manlio Brusatín -arquitecto e historiador del arte, autor de un ya significativo libro titulado *Historia de los colores*- hace el relato de un viajero que regresa a su lugar de nacimiento, en el campo. Sin embargo, el viajero no encuentra nada. Todo está cubierto por plantaciones. Su

antigua casa, ya no está. Decepcionado, se encuentra con un lugareño que al ver su estado de desazón, al saber que el hombre busca lo que fue su casa, su hogar de infancia, lo tranquiliza y le pide que lo siga. Ingresan ambos en la plantación, y en un momento determinado el lugareño le señala las líneas de la planta de lo que había sido su casa, que los surcos de la plantación no habían podido borrar. La memoria del hogar había permanecido en el nivel básico de lo que en construcción llamamos el “trazado”. Este es el primer relato. Mi segundo relato es el de un viaje que realicé en bicicleta por la región de Queule, punta Nigüe, Toltén Viejo. En efecto, he destinado gran parte de mis viajes en bicicleta a recorrer y explorar lugares severamente dañados por el maremoto de 1960. Es así como fui a Corral, a Puerto Saavedra, y me encontré un buen día en Toltén. Pero era el nuevo Toltén, donde me señalaron que si tomaba un determinado camino hacia el norte, cercano a la playa, iba a llegar al lugar donde había estado emplazado Toltén, llamado ahora Toltén Viejo. Lo que quedaba de este pueblo era la plaza. Un cuadrilátero de robles. El maremoto del 22 de mayo de 1960 había arrasado con todo. Las aguas arremolinadas levantaron la tierra alrededor de las raíces e incrustó en su trama los restos de casas y de objetos que las olas acarrearaban consigo. De este modo, durante años, las raíces se volvieron tronco y absorbieron los restos de edificaciones y de objetos que habían quedado prisioneros en la trama de raíces inicialmente descubiertas. Solo una placa de metal instalada en una esquina de la plaza recuerda los sucesos del 22 de mayo que arrasaron con el pueblo. En el resto de la plaza permanecen los bancos de cemento de plaza pública, de la fiscalidad de los años cuarenta o cincuenta, y algunos pastelones que cubrían sus veredas.

El relato de la planta de la casa como memoria de un asentamiento da cuenta de una voluntad política de regresar al lugar para acudir a leer las marcas en el territorio. El valor no está en la planta, solo, sino principalmente en el acto del regreso a verificar su existencia. A esas trazas en el suelo las podemos llamar “capital cultural”. Pues bien: desde ese momento existe ese lugar como paisaje.

El relato de Toltén apunta a reconocer en los efectos de una catástrofe natural, la existencia de una producción de arte inconciente. Es el viaje de un crítico de arte que

construye el reconocimiento de dicho efecto en una obra de “land art”. La obra no existe por el maremoto, sino por el paso del crítico que puede incorporarla a una serie formal de reconocimiento. El crítico-viajero está habilitado por su estatuto en la comunidad del arte para realizar el forzamiento conceptual, y explicar que dicha operación de arcialización ha sido terminada por su paso y por su mirada inscriptora. Solo en ese momento que los efectos de una catástrofe pasan a constituir un paisaje. En mis dos relatos lo que define el gesto es que el paisaje es una construcción que instituye una edificación intelectual que llamaremos paisaje. El paisaje es un encuadre cultural complejo, que permite que un territorio sea incorporado a una ensoñación social determinada.

El viajero del primer relato regresa al hogar perdido individual, el viajero del segundo relato regresa a un hogar perdido público. He hablado del trauma de la casa, de su borradura, y he hablado del trauma de la pérdida de la plaza pública, de la manera de reproducirse como ruina y edificarse como memoria alterada.

El paisaje, en su encuadramiento, incluye la memoria de una ruiniación. Gonzalo Cáceres, investigador del Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile me habla de los saqueos en Concepción para poner en estado teórico una hipótesis sobre las contenciones sociales. Construye el paisaje de movi- lidades sociales perturbadas, que recogen los residuos arruinados de relaciones sociales averiadas. La avería como residuo, como ruina mejorada por las empresas de operación política que hacen de la impostura su condición de existencia.

En el caso de Toltén, las raíces expuestas de los robles sirven de filtro para objetos retenidos como indicios probatorios de la catástrofe, pero la catástrofe nos resulta aprehensible solo a través de un relato encuadrado por la dimensión de la pérdida. Solo habría paisaje cuando la pérdida social es inevitable y reproducible. Solo hay turismo cuando los sujetos de una región ya no pueden sostener el paisaje frente a la arremetida de la explotación: no del paisaje, sino de su des-paisajeamiento mediante una paisajización ostentosa y salvaje de los referentes, hasta ahora mantenidos por la ejecución de temporalidades sociales lentas. La eficacia de un paisaje convertido en mercancía está directamente vinculada a la aceleración de su usura. Por ejemplo: un turista es

un sujeto que traslada su cuerpo banalizado para recibir violentos choques de exotismo compensatorio. Para que exista turismo eficaz se requiere de que la vida cotidiana sea cada vez más miserable, para justamente poder invertir en un desplazamiento rápido que no requiere de ninguna densidad, sino disposición a la flotabilidad y ligereza.

Cuando tenemos un territorio hostil, donde la paisajización ha sido apenas completada, tenemos turismo *Premium* por exceso de *outdoor*: una industria de la fuga rápida y organizada de lo hogareño, para recuperar la ilusión formateada del pionero de fines del siglo XIX, cuando el planeta era todavía colonizable. Nosotros, que vivimos la lentitud de las ruinas memorables, no podemos hacer del patrimonio una industria porque la reventamos. O sea, reventamos la industria, no el patrimonio. Por eso, Toltén, para el arte chileno, no tiene valor alguno. Queda muy lejos de los centros emisores de acreditación. Ni siquiera los estudiantes de arte de Valdivia o de Temuco saben que eso puede ser una *landmark*. No es incorporable a sus expectativas como sujetos locales. Y eso es dramáticamente decepcionante a la hora de pensar en la posibilidad de construir escenas locales de arte.

Lo que me anima a sugerir estas hipótesis es la posibilidad efectiva de construir un sujeto local. Dicho sujeto se construye a partir de una lectura del territorio. Esta es la exigencia que plantea Rodrigo Millán, estudiante de postgrado del instituto ya mencionado.

¿Qué significa leer un territorio? La operación llamada lectura lo designa en el momento de su conversión en paisaje. Es la lectura la que paisajea el territorio porque convierte la naturaleza en un dato cultural. Descubre la planta de la casa en el regreso del viajero a su infancia, instala el modelo de artificialización de la mirada a través de el ejercicio del arte contemporáneo.

¿Qué significa leer? Producir operaciones intertextuales. El territorio deviene texto al constituirse en paisaje mediante una operación concertada de artificialización. Por ejemplo: ¿Cómo leer las textualidades que sostienen las prácticas del canto popular y los bailes de chinos -desde el Cajón del Maipo hasta Petorca- sin que ello signifique su ruina? La ruina está inscrita desde ya en la manera en que se habla de ella. Esto quiere decir que la ruina social está ligada a la depreciación analítica

que la industria cultural ejecuta como política.

La palabra industrializada del informe de rentabilidad social destituye la mirada sobre procesos de pregnancia fina, susceptibles de producir indicios para la lectura. No se lee cualquier cosa. Es preciso reconocer estructuras de construcción de paisaje legibles en las iniciativas anticipativas. Nuestro trabajo de lectura debe anticipar los signos de una estrategia en donde el paisaje se constituye de elementos que en una primera instancia son indeterminados. El clima no se traduce literalmente en carácter de un pueblo. Es una ficción literaria la que se monta en esta consideración.

La industria cultural relega el territorio a la recuperación de zonas ociosas, formulando la preeminencia del espectáculo y el entretenimiento como un territorio psíquico que debe ser paisajead directamente por la industria medial. Las poblaciones vulnerables son consideradas cada vez más fuera de la cultura: vale decir, más cerca de la naturaleza, en su fragilizada condición de inestabilidad territorial. Sus procesos de paisajización están definidos por el autoritarismo blando de la inclusividad, donde la palabra “acceso” juega un rol decisivo.

Ocurre que siempre son los vulnerables los que deben ser “accedidos”, conducidos de la mano, hacia un estado de goce de bienes culturales de los que están marginados. La vieja teoría weckemansiana ha empleado cincuenta años en persistir con sus históricos objetivos de integración. Los vulnerables deben ser mudos, o a lo más deben apenas murmurar sus demandas para que el operador social que sustituye la pragmática partidaria -en la era de su deflación máxima- pueda escucharlos y, en consecuencia, representarlos.

Porque, en definitiva, es aquí donde el rumor se convierte en dato para su elaboración como indicador constructivo de una política pública. ¿Cómo leer el territorio para reemplazar el rumor de la oralidad por una operación intertextual? El territorio es la superficie sobre la que el operador de paisaje reconoce la planta de la casa del relato primero; la cultura es la operación de artificialización de los residuos de la catástrofe, en el caso del segundo relato.

Oficinas de manejo para prácticas estéticas limítrofes (Enero 3, 2011)

He sostenido que en nuestro país resulta casi imposible mantener un centro de arte, ya sea en regiones como en la capital. Una de las soluciones ante esta supuesta necesidad es la editorialidad. En verdad los artistas no desean centros de arte, sino salas de exhibición para colgar (en el muro) o disponer (en el suelo) unas obras que ya están imposibilitadas de ingresar en circuito alguno. Lo que se llama: por cumplir.

La editorialidad es una plataforma sustituta que practica el desplazamiento de soportes para acoger un nuevo concepto de obra, una que supera el deseo de ser colgada o dispuesta. Para disponer de un centro de arte basta con una oficina de producción de proyectos, con un par de computadores, Internet de banda ancha, una mesa de reuniones y un gran pizarrón para dibujar diagramas de contención. Lo que estas oficinas acogen son prácticas estéticas contemporáneas que van más allá del reconocimiento de obras como piezas materiales. Lo que un centro de nuevo tipo exige son agentes con habilidades nuevas, en términos de intervención social específica, que no se escuden en las figuras de los animadores sociales disfrazados de archivistas del fraude ni en los asistentes de curadores europeo/americanos en crisis de mercado institucional.

Me explico: los agentes locales que simulan el estatuto de “curadores de la otredad” montan dispositivos de residencia y de ejecución visual que son verdaderas plataformas de autopromoción, pero no trabajan para que la escena adquiera mayor consistencia. Lo que a mí me importa son aquellas situaciones en que no hay estructuras de validación de arte contemporáneo, en regiones, donde resulta absolutamente imperiosos imaginar el montaje de estructuras que recojan y -más que nada- produzcan el agenciamiento de prácticas estéticas que no provienen necesariamente de las escenas oficiales del arte.

Bien: los agentes que hacen del “manejo de la otredad” su profesión trabajan para producir ilusión externa, operan para adquirir reconocimiento externo. ¡Muy astuto! Resulta evidente. No trabajan para desarrollar el adentro, sino para consolidar sus agendas exteriores. ¿Legítimo? ¡Vaya uno a saber a estas alturas! Sin embargo,

es preciso reconocer que poseen una gran capacidad para ser reconocidos por redes internacionales de agentes que experimentan un similar estatuto en sus países. De este modo, para validar el fraude local emiten un discurso de reconocimiento internacional que en el plano local logra tener cierta eficacia, en razón de la ignorancia que existe acerca del poder real de las redes a las que se apela para garantizar el fraude. Incluso, hay agentes internacionales que promueven estas ambigüedades justamente para colaborar con la inconsistencia de nuestra escena. Lo dejo hasta aquí. Cada cual sabrá leer lo que conviene.

¿Qué sería un fraude en este terreno? Simplemente denominar con palabras que no corresponden algunos procesos que han sido reconocidos bajo otro dominio léxico. Lo básico: emplear la palabra museo allí donde no hay museo; emplear la palabra residencia para encubrir operaciones de aceleración de inscripción (siempre fallida). Por ejemplo, residencias que carecen del más elemental encuadre conceptual de hospitalidad. Para sostener una residencia es preciso levantar un cuerpo institucional que permita delimitar el campo anfitrión y no pasar piola como agencia de turismo artístico que hace de la alternativa infractora su mayor indicio especulativo. No, mi amor: no hay infracción, no hay alternativa. Eso no existe. A lo más, continúa teniendo efecto en sectores gravemente desinformados.

Hay que llamar a las cosas con nombres que no designen inflaciones destinadas a especular con mitos precarios. Así como tampoco hay que sostener proyectos editoriales que promuevan -inconscientemente- el hundimiento de su objeto. Me refiero no a las plataformas editoriales sustitutas que pueden ser desarrolladas como centros de arte descentrados, sino a tentativas de editoriales formales que -a fin de cuentas- carecen de competitividad interna y sus erróneas opciones terminan siendo referentes por el solo hecho de existir. En este caso cabe un libro como *Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-1910*, recientemente publicado bajo la rúbrica de Ocho Libros Editores. Objetos como éste pasan a convertirse en referentes monumentales que denotan con desesperación la falta de pertinencia analítica en el tema.

Aquí se plantea una situación paradójica, que consiste en que la edición monumental, sin habérselo propuesto, termina ejerciendo mayor efecto interno que si tan solo hubiese sido el catálogo de una exposición específica.

¡A tal punto ha decaído la fuerza enunciativa y distributiva de una exposición en Chile! Basta con editar un libro, porque este gesto termina teniendo mayor poder decisional en la distribución del prestigio. Esto logra producir la ilusión de que se tiene una escena entre manos, lo cual es totalmente inexacto: al ser proyectos que carecen de redes profesionales de distribución extranjera, el único lugar en que inciden es en el ya retraído espacio interno, cuya proyección como espacio es absolutamente nula. Y cuando estos libros son presentados en escenarios internacionales terminan haciendo el soberano ridículo, porque el formato ya ha sido saturado. Solo una tentativa como la que realiza Ediciones Exit con sus iniciativas funciona -100 fotografías, 100 artistas latinoamericanos, 100 artistas españoles, etc.- porque instala un formato industrial para la producción de libros de consulta. Editar un libro es poner en movimiento un modelo de negocios. ¿Entonces?

Mientras operaciones como éstas tienen lugar en Santiago, vale preguntarse sin embargo ¿cuál es la situación en la única escena local funcionando en forma fuera de la obstruida situación metropolitana? Ya lo he descrito en entregas anteriores, solo en Concepción es posible apostar al montaje de la hipótesis de un centro de arte entendido como oficina de manejo de proyectos. Esto ha sido posible por dos factores: el primero es la existencia de un número de artistas suficiente, que ha adquirido experiencia en investigación de campo (reconocimiento de prácticas estéticas limítrofes), como es el caso de Óscar Concha, Leslie Fernández, Carlos Valle, Casa Polí, por nombrar a algunos; mientras que el segundo consiste en la mantención de una estructura como Artistas del Acero, institución privada con política pública de desarrollo de proyectos culturales locales bajo la conducción de Arnoldo Weber y la colaboración de gente como Luis Aguirre y Luis Cuello.

Un tercer factor que debe ser mencionado es la plataforma de acciones de la Universidad de Concepción, que en el terreno de la extensión, de la musealidad y de la enseñanza han elevado considerablemente la calidad presencial del teatro y de la visualidad entendidas como “disciplinas”. ¿Quién es responsable de todo esto? Gente como Moira Délano, Sandra Santander, Rodrigo Piracés. Entonces, Concepción dispone de una masa crítica de operadores de alto nivel y reconocimiento institucional

que permite sostener una escena dinámica: universidad, fundación privada y artistas con producción editorial. Sin embargo, el espacio universitario solo reproduce las condiciones mínimas para que el triángulo referido funcione como tiene que ser. La Fundación Artistas del Acero incorpora un factor de innovación en la gestión local y favorece las iniciativas extra-universitarias, orientando sus acciones hacia la intervención directa en sectores artísticos y sociales vulnerables. Eso no es todo: en Concepción es preciso cuidar, en términos eficaces, el frágil espacio de la performance, y al mismo tiempo elevar la exigencia formal del espacio fotográfico. Curiosamente, ambas decisiones tienen que ver con la consolidación de soportes editoriales. Pues bien: esto es una escena.

El desafío para una escena en forma no es completar la saga del tallerismo, a veces más ocupado en servir de espacio laboral a egresados de la enseñanza superior de arte. En regiones no existe el mercado de arte, solo subsiste el corretaje. A falta de mercado, bienvenida sea la docencia. Este es un fenómeno planetario. Al final, la docencia deja de tener que ver con el arte, sino con el mercado de la educación.

El desafío de una escena como la penquista se localiza en tres proyecciones: las residencias, la oficina de proyectos y las ediciones. Estos tres elementos constituyen, en los hechos, un centro de arte dinámico y desplazado cuyo interés no se agota en la reproducción de condiciones de exhibición, sino de apertura hacia nuevos formatos y -sobre todo- de realización de investigaciones de campo específicas acerca de las condiciones de producción de un imaginario local.

Desarrollo de escenas locales (Mayo 9, 2011)

El sábado 2 de abril acontece la presentación del libro *América es la casa*, de los autores Luis Arias, Fidel Torres y Rodrigo Vera, en la biblioteca de la Escuela México: encuadrada por los murales de David Alfaro Siqueiros. Fue ocasión de un gran acto de la comunidad política y cultural de Chillán.

La sala estaba repleta de un público que bordeaba las trescientas personas, envueltas por el mural de Siqueiros recientemente restaurado. En la escalera de acceso al segundo piso de la escuela, la parte pintada por Xavier

Guerrero sufrió algunos daños en el terremoto del 27 de febrero de 2010. Sin embargo, el público no tuvo dificultad alguna para ubicarse, porque tenía la certeza de que ese día tendría lugar un encuentro significativo para la ciudad. De este modo, la excusa para el encuentro -lanzamiento de un libro- fue completamente sobrepasada. El objeto era otro.

Así las cosas, al acto asistieron el alcalde Chillán, el director de cultura de la Octava Región, algunos parlamentarios de la zona, concejales y visitas de otras ciudades. Sin embargo, no había lugar para la parodia. En especial, Eduardo Meissner y Osvaldo Cáceres: dos figuras fundamentales en el desarrollo de la escena cultural local de la región desde los años sesenta en adelante. Eduardo Meissner es Premio Bicentenario de Arte y Cultura en la Octava Región, y Osvaldo Cáceres es el arquitecto que proyectó y construyó la Casa del Arte de Concepción, en 1962.

En la mesa que presidía el acto estaban los autores del libro, quien escribe y dos personalidades políticas: Mariano Fernández (ex canciller y candidato a presidente del Partido Demócrata Cristiano) y Eduardo Contreras (abogado de Derechos Humanos, ex diputado por Chillán y miembro de la dirección del Partido Comunista). Este último dato es muy importante, porque el libro que se presentaba pone particular énfasis en la reconstrucción fotográfica del mural de Julio Escámez realizado en la sala de sesiones de la municipalidad, y que fue destruido por los militares en septiembre de 1973: primero lo cubrieron con una capa de alquitrán, pero luego lo destruyeron a golpe de picota. En este libro, entonces, se documenta el destruido mural y se reproduce una fotografía de la inauguración, en la que aparece el propio Eduardo Contreras junto al presidente Salvador Allende. Mariano Fernández se refirió en su discurso a una conversación que había sostenido con el entonces Ministro de Educación Joaquín Lavín para convertir la Escuela México en un centro cultural de la ciudad de Chillán. El ministro Lavín le habría manifestado que estaba al tanto de una recomendación que ya le habría dejado en tal su antecesora en el MINEDUC, Mónica Jiménez. La recomendación tiene que ver con el hecho de que para que se comience pensar en un centro cultural en este sitio, lo primero que hay que hacer es desafectar la actual escuela y trasladarla a un lugar que tenga

condiciones similares a las actuales. Así mismo, Eduardo Contreras en su discurso apoyó la misma hipótesis.

Lo que importa rescatar de este acto es la certeza que tienen los artistas e intelectuales de Chillán de contar con un mito pictórico internacional que pone a la ciudad en el mundo del arte. No se puede hablar de Siqueiros en el mundo sin tener que pronunciar la palabra Chillán y conocer las condiciones de factura del mural. De modo que Escuela México es una plataforma de inscripción de Chillán en el mundo. Todos los participantes en el acto coincidían que se había señalado un objetivo político general, que contaba con apoyo transversal. De modo que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) no podrá no considerar esta situación, que se está planteando con mucha fuerza en la ciudad.

La hipótesis de trabajo sobre la conversión de la Escuela México es una que no puede dejar de ser pensada en relación a otra situación fallida que existe en la ciudad de Chillán: el estado de inconclusión de las obras del teatro municipal. Sin embargo, solo hubo mención pública para abordar la situación de la Escuela México, en parte porque el mural de Siqueiros inscribe a Chillán en el mundo del arte y de la cultura. No es común disponer de un mito local de esta envergadura, vinculado a la memoria telúrica del país.

En el acto intervino Juan Eduardo King, director de cultura de la Octava Región, quien se refirió al apoyo otorgado por el CNCA a los autores del libro, a quienes reconoció como un equipo de trabajo de gran relevancia para la ciudad. En verdad, resulta saludable que exista en Chillán una masa crítica que se ha propuesto reconstruir el imaginario plástico local, y al mismo tiempo sostenga el proyecto del Museo de la Gráfica. Este museo ha sido un proyecto que, a partir de la iniciativa de Hernando León -artista local-, se ha consolidado como una necesidad para el desarrollo de la escena. Proyecto que ya tiene diez años y que ha sido apoyado finalmente por la municipalidad, la que le ha destinado un lugar en unas dependencias vecinas a la propia Escuela México. De modo que la mención al centro cultural no diluye la existencia de este museo que, en términos de la estampa, es único en el país con un acervo de seiscientas piezas de artistas nacionales.

El anterior es un dato que el área de artes visuales del CNCA debe tomar en cuenta, porque se trata de un

emprendimiento privado que ha conquistado legitimidad institucional y se ha convertido en una entidad que conduce la escena plástica de la ciudad. En el entendido que en esta ciudad no existe enseñanza superior de arte y que esta se realiza más que nada en Concepción. Pero en el terreno del muralismo, entre Chillán y Concepción es posible recabar una decena de obras que han pasado a constituir una tradición plástica regional bastante definida. Entre estas es posible reconocer los murales de la Estación de Ferrocarriles, el mural de la Pinacoteca de la UDEC, el mural de la Farmacia Maluje, esto solo en Concepción. En Chillán están los murales de Rubio Dalmati en la Catedral, de Siqueiros en la Escuela México, de Mario Carreño en la Mutual de Seguridad, de Hernando León en el Hotel Quinchamalí, de María Martner en Chillán Viejo, etc.

Todo lo anterior apunta a señalar que Chillán posee su propia dinámica y que las distinciones poéticas acerca de su imaginario inscrito en la cuenca del Itata, nos obligan a no subordinar la complejidad de su escena cultural a la escena penquista. Las singularidades del territorio y su determinación en la configuración de los imaginarios locales así lo exigen.

Tasa mínima (Septiembre 1, 2011)

Desde hace un tiempo he trabajado la noción de escena local elaborando una hipótesis acerca de las condiciones que deben ser reunidas para poder reconocer que en un territorio determinado existe, efectivamente, una escena. De hecho, la construcción de escena permite levantar una hipótesis subordinada sobre la existencia de un paisaje cultural en el seno del cual esta escena adquiere sentido. De modo que la construcción de escena es un factor que contribuye a la conversión del territorio en paisaje. Esto lo dejaré lanzado para tratarlo como es debido en otra ocasión. Es importante vincular las escenas con sus dependencias inmediatas.

Ahora bien: la concurrencia de una institución de reproducción de enseñanza, de una institución política y de una institución crítica hacen que sea posible la articulación de un movimiento de formalización de un tipo de producción social determinada. Aquí, hay una institución que opera en un campo. En tal caso, habrá un campo universitario, un campo político y un campo

crítico. En cada uno, una determinada práctica producirá efectos instituyentes que pueden ser reproducidos en un tiempo largo.

Esta hipótesis fue montada en el curso de un trabajo de análisis sobre una coyuntura intelectual específica, que correspondió a un momento de alta densidad de una cultura local determinada. Esto fue lo que ocurrió en Concepción en torno al año 1957, momento en que el artista Julio Escámez realiza el mural de la Farmacia Maluje. Se trata de un mural que en su tercer paño describe una situación política y elabora una lectura sobre el estado de organización de la cultura en esa ciudad. Estudié el modo como se articulaban una serie de elementos, ellos me condujeron a montar esta hipótesis. No basta con que en una ciudad haya artistas. Es preciso algo más. Es necesario que funcione un mecanismo de reproducción de relaciones sociales que incidan directa e indirectamente en la producción de obra y en su puesta en circulación. Pero sobre todo en su reconocimiento local como espacio simbólico, en comparación conflictuada con una escena que opera como referencia. El reconocimiento tiene lugar solo porque hay una escena externa, mientras que la inscripción se verifica como efecto de una lucha por instalar condiciones de reproducción irreversibles de una obra en un debate con otras obras que disputan lugares similares. Puede haber reconocimiento, sin que por ello podamos hablar de inscripción efectiva. Existen los artistas reconocidos, más no inscritos. Conozco el caso de artistas muy reconocidos y cuyas obras poseen precios muy establecidos, más no están inscritos en la trama que define las coordenadas del arte chileno. La inscripción parece estar sujeta, entonces, a la capacidad de definir determinadas coordenadas. Ha habido artistas inscritos en la historia densa del arte y no en la historia blanda de los precios.

En relación a lo anterior, no todas las ciudades del país presentan características que pueden permitir una articulación como la que describo para una escena. En parte, porque carecen de la presencia de uno de los tres elementos mencionados. Es así como en Valdivia, si bien hay universidad, la clase política no se caracteriza por incorporar al arte contemporáneo en una tradición local, y menos se puede contar con una crítica o una prensa local que registre siquiera la variación del gusto social. Una situación similar encontramos en Temuco, donde

la debilidad de las estructuras de enseñanza se combinan con la ausencia de crítica. O bien, si pensamos en Puerto Montt, La Serena, Antofagasta, Aysén, Punta Arenas, no encontramos índices que permitan sostener la existencia ya sea de un rodaje de una burocracia artística suficiente, ya sea de un mecanismo de reproducción de una voluntad de ordenamiento local de iniciativas artísticas. Al menos eso permitiría establecer una cierta jerarquización. En este sentido, Iquique es una ciudad en la que pese a haber artistas, lugares de exhibición relativamente reconocidos y universidad, no es posible reconocer una escena en forma. Falta la crítica, pero sobre todo la producción de articulación institucional de prácticas que pueden ser llamadas contemporáneas.

El CNCA posee un programa de “mesas artísticas”. Es una respuesta a la necesidad de articular algo en regiones. Pero las mesas no resuelven la cuestión de la escena porque no operan con la hipótesis de la autonomía. De hecho, si no tienen financiamiento para desarrollar programas, su existencia es puesta inmediatamente en duda. La pregunta es ¿Para qué una mesa en un lugar en que no hay escena? ¿Para instalar una escena? Una escena no se instala porque haya una mesa. La mesa es tan solo un espacio de encuentro entre la autoridad de cultura y los artistas. No define la consistencia de una escena, porque ésta depende de factores más estructurales.

Ahora bien: en una ciudad en que no hay escena, lo que sí puede haber es una “tasa mínima de institucionalización”. Esto quiere decir que los artistas pueden, agrupados, producir formas de cohesión institucional básica que les permita realizar iniciativas de reconocimiento fuera de la ciudad. Esta cohesión no solo depende de la organización de programas de formación y de inscripción. Me refiero a clínicas de arte o a la organización de viajes de conocimiento. Todo esto apuntando a que el artista local debe organizar su salida, no a exponer fuera, sino a establecer relaciones de trabajo con artistas de otras latitudes con los que se comparte situaciones similares de vulnerabilidad institucional. Ese fue el sentido de invitar a Tulio de Sagastizábal para una clínica de pintura. Pero esto debía conectarse con el viaje de trabajo realizado por artistas a la Bienal del MERCOSUR. No ha habido una evaluación estricta de este viaje, pero he recabado información sobre la incomodidad –desde todo punto de vista- que este viaje había provocado.

Me refiero a una incomodidad respecto del incumplimiento de las expectativas puestas. Bien: debo decir que esa incomodidad es un buen efecto. Un viaje de este tipo está pensado para desestabilizar a quienes piensan que pueden mantenerse en la región administrando los dos o tres concursos que se puedan ganar. Un viaje a Porto Alegre tenía el objetivo de dar a entender cómo era la producción de una bienal, como procedimiento institucional. Tenía por objeto poner en contacto directo a los artistas con una escena real y las dificultades que significa su montaje y edición.

En esta misma línea tienen sentido los viajes a Buenos Aires, a Tucumán o a Sao Paulo. Hay que ir a Sao Paulo para ver la Bienal en su última versión. Es preciso obtener toda la información posible para procesarla teniendo en cuenta las necesidades y los deseos locales de afirmación de los procesos de producción de obra. Y en esa lógica, el trabajo con la hipótesis de la producción editorial significa pensar en la afirmación de la tasa mínima de institucionalización de la que he estado hablando.

Lo anterior significó recusar iniciativas que solicitaban aprender a “hacer un dossier” para presentar en galerías. Eso es una maldad más que una tontera. Nadie debe presentar dossier alguno. Es una cuestión de poder. ¿Lo que buscan es exponer? La exhibición no es el espacio más adecuado para producir reconocimiento y asegurar inscripción. Insistir en los dossiers significa que no se ha entendido nada de lo que una práctica consecuente en arte contemporáneo significa. No hay que exhibir de ese modo la ingenuidad.

Un dossier supone que en Santiago hay alguien que va a leerlo y a nadie le importa. Si les importara hubiesen venido a buscarte. Para que te busquen hay otras maneras de producir interlocución, donde la correlación de fuerzas favorezca al artista. El dossier lo convierte en un sobrino que debe remitir las cartas de presentación de los padrinos. Un artista de cualquier ciudad chilena está frito en Santiago, porque entra a disputar un lugar que ya está asignado por la administración totémica de los espacios. No hay que ir a Santiago. No hay que exponer en Santiago. Hay que producir condiciones de salir fuera de la escena nacional, para montar la ficción de ser acogido y poder regresar con un relato. Eso es producir tasa mínima, sostener una ficción de autonomía.

En el simposium de historia del arte organizado recientemente por el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, he presentado una ponencia sobre fotografía y paisaje en la representación de la Nación. El punto central de mi hipótesis se localiza en aquella constatación por la que la fotografía, en la segunda mitad del siglo XIX, construye el paisaje de los dos extremos del territorio: norte y sur. Me sostengo en dos experiencias: William Oliver para el norte, y los álbumes de colonos alemanes para el sur. No hablo, todavía, del sur austral ni respecto de la fotografía salesiana. Me basta por el momento con insistir en la constructividad del paisaje nortino a través de una tecnología que corresponde perfectamente con el desarrollo de las fuerzas productivas, ya que se articulan en esta empresa dos grandes tecnologías de la excavación. El desarrollo de esta hipótesis, todavía en proceso de elaboración, se realiza en paralelo a dos acciones institucionalizantes, destinadas a trabajar la hipótesis sobre la viabilidad de escenas locales en territorios extremos. Viabilidad montada sobre dos experiencias de trabajo: una residencia en el extremo austral y una exhibición en el extremo norte. Primera diferencia: extrema desolación en el primero y extrema compresión en el segundo. Lo que equivale a reproducir el chiste metodológico que se instaure en la distinción entre naturaleza y cultura. O sea, demasiada naturaleza en el extremo sur y demasiada cultura en el extremo norte. A favor de la última afirmación: la exhibición de que hablo supuso una visita de trabajo a Pisagua. En ese lugar, cultura y muerte están estrictamente condensadas. Cultura y ritos de enterramiento, para no decir menos: legales e ilegales. En una escena de compresión político-militar que comprime las memorias de un desembarco, de una guerra civil, de un fondeo, de una relegación, de un campo de concentración, de una industria arruinada, etc., a lo largo de un siglo. Es más: los enterramientos clandestinos se homologan, en su descubrimiento, a los entierros precolombinos. La excavación los hace homogéneos en la exhibición de su tecnología de desentierro. En el extremo austral, la desolación parece imponerse. El asentamiento de los colonos (occidentales) es crítico y está comandado por el ejercicio de un modelo de

depredación que condiciona la sobrevivencia. No solo la desolación precede la llegada del europeo, sino que éste se aferra al lugar montando dispositivos que potencian y relocalizan la desolación social. Me refiero a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en que la colonización está vinculada a la mantención de las condiciones de transporte marítimo en vías extremas. Esa relación entre naufragio, piratería e industria de la reparación náutica es tan solo una de las estrategias de urbanización en medio de la desolación. El universo de las estancias corresponde, más que nada, a la construcción de enclaves productivos destinados a rentabilizar la depredación. El destino de ello ha sido el agotamiento del ciclo de la habitó, y hoy sus ruinas pueden ser patrimonializadas para dar lugar a la industria de la nostalgia pionera.

La pregunta que cae ¿Cómo ser artista contemporáneo en zonas extremas? Más aún: zonas extremas que coinciden con la ausencia de escena local. Ya he dicho: no basta con que existan artistas, se requiere de algo más. Con el agravante de que en esas zonas extremas, si bien no existe escena local de arte contemporáneo, si existe una fuerte historia social de la visualidad. O si se quiere, una consolidada historia de la visualidad social integrada.

En el norte, la fotografía salitrera de comienzos del siglo XX fue continuada por la fotografía boxeril, como operación que desplaza la representación de la corporalidad obrera. Lo que aquí sucede es que el tipo de formación corporal del pampino, derrotado en las luchas sociales explícitas, se toma la revancha en la regulada intimidad pública del gimnasio. Pues bien: este es el tipo de objeto sobre los que trabaja Bernardo Guerrero, sociólogo de Fundación CREAR (Iquique) con quien viajamos a Pisagua el 29 de octubre, en compañía del grupo de artistas que instala en dicha ciudad el proyecto *Transcripciones locales*, a cargo de la curatoría de Rodolfo Andaur. En este trance nos acompañó igualmente Carlos Flores del Pino, que estaba invitado a presentar una ponencia sobre el estado actual de la producción cinematográfica chilena. Su perspectiva de análisis activó dos cuestiones de método que se revelan de primera importancia a la hora de pensar en la consolidación de una tasa mínima de institucionalización: astucia y excentricidad.

Mientras esto ocurría en Iquique en los últimos días de octubre, hace exactamente un mes participé en

una residencia organizada por el grupo de artistas argentinos de Río Gallegos MAMEMIMOMU, en Punta Arenas. La exigencia metodológica era la misma: astucia y excentricidad, economía de obras para instalar tasas mínimas y desplazamiento del eje de problemas. Porque en términos orgánicos, los problemas para definir una escena eran similares. La persistencia de MAMEMIMOMU demuestra que solo es posible existir en los extremos gracias a sólidas políticas de alianza con otras producciones que ponen la singularidad del lugar como eje. Pero, al mismo tiempo, luchando contra quienes desde la tardomodernidad ilustrativa persisten en mantener condiciones de reproducción regresivas. Un ejemplo, en ambos extremos, que depende por añadidura de la relación literal y denotativa con la fotografía. En Punta Arenas se ha llegado a un límite con el traspaso a la pintura de las fotos de Martín Gusinde, de un modo análogo a cómo en Iquique se tomó la costumbre de trasladar imágenes de geoglifos al espacio de cuadro. El desafío va más allá de eso. Consiste en reconocer la existencia de prácticas limítrofes que poseen un potencial de visualidad cuya densidad está directamente ligada a la singularidad de procedimientos de reproducción local de las condiciones de producción de subjetividad. Esto es ir al extremo de las relaciones, porque obliga a cruzar las obras con exigencias que provienen de la sociología, la arqueología, la biología, la glaciología, la geología, etc. Esto significa, como señala Carlos Flores del Pino, practicar la excentricidad: la voluntad local de dibujar una cancha propia. De este modo, la visita a Pisagua marcaba la diferencia respecto de proyectos artísticos que se formalizan en ejercicios realizados que toman lo local como escenografía para operaciones de intervención destinadas a satisfacer formatos ya sancionados por las políticas metropolitanas de carrera.

De modo análogo a cómo hago trabajar la hipótesis inicial, que describo al inicio de este texto, las experiencias de MAMEMIMOMU y de *Transcripción Local* reproducen por otro carril un espacio de trabajo destinado a pensar en diagramas de obra interpelados por la singularidad, ya sea de la sobrecarga de historia como de la desolación del paisaje. Dos modelos de urbanización marcan la diferencia con otros tipos de abordaje: el cementerio de Pisagua y las estancias patagónicas que habilitan la ruñificación de la historia. La astucia se localiza en el

deslizamiento de los objetos de la mirada crítica, en las obras de artistas que leen la coyuntura productiva desde la interpelación de una cinematografía chilena reciente que actúa como síntomas de contracción/expansión metodológica. En el caso de los artistas argentinos, lo que los reúne no es la satisfacción de unos objetivos diseñados por institucionalidades metropolitanas, sino la recuperación de las trazas de intervención inicial de los primeros asentamientos en el territorio; territorio convertido en paisaje, también, mediante la recuperación fotográfica de unas luchas sociales complejas. En tal caso, iquiqueños y gallegos -en los extremos- aseguran tasas mínimas de institucionalización cuyas condiciones de instalación definen la consistencia de una escena de visualidad que sobrepasa las restricciones de un campo endogámico de artes visuales, abriendo el juego a la re-posición de escena de las corporalidades.

El intersticio

El Levante es un espacio nómada. La división del trabajo entre Caín y Abel dio lugar a dos civilizaciones distintas, aunque no completamente autosuficientes. En realidad, el nomadismo se desarrolla en contraposición, pero también en osmosis, con el sedentarismo. Este párrafo proviene del libro de Francesco Careri *El andar como práctica estética*. El análisis territorial proporciona insumos para el análisis institucional. Imaginemos que en Rosario existe un borde donde operan indistintamente el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria. A lo que voy es que se forma en la ciudad un margen inestable entre lo lleno y lo vacío. Por un lado, la musealidad rosarina y su secretaría de cultura, y por otro El Levante. Existe lo lleno de Nación y Provincia respecto de lo vacío de una iniciativa ciudadana. Deleuze y Guattari formularon esta maravillosa hipótesis sobre el espacio estriado y el espacio liso: “El espacio sedentario está estriado por muros, recintos y recorridos entre esos recintos, mientras que el espacio nómada es liso, marcado tan sólo por unos “trazos” que se borran y reaparecen con las idas y venidas”. En este contexto, lo que importa es la palabra “trazos”. El Levante es, antes que nada, un lugar en que los trazos se borran y reaparecen con las idas y venidas de sus invitados. Esto ha conducido a formular la hipótesis de que el valor de El Levante ha estado en la formulación

de una consistente “política de invitaciones”. Esta enmarca el deseo de enunciación de un tipo de análisis que verifica la necesidad del intercambio polémico constante con los agricultores municipales y de Nación. Es una metáfora: El Levante no pudo quedar fuera de la expansión nocional del campo, después de las jornadas del 2009. Estando en Córdoba, intenté llegar a Rosario en colectivo. No me lo aconsejaron. Las rutas estaban cortadas y no tenía garantía de regresar en el período de tiempo que le había asignado. El Levante mismo promovió la amplificación, en ese entonces, del eco de una reflexión sobre las relaciones entre el “campo del arte” y “El Campo”.

Sigamos: el arte va contra el campo. De un modo análogo a cómo el arte está contra la cultura. Digamos: el arte, siendo la conciencia crítica de ésta. Por consiguiente, el arte es la conciencia crítica del campo. Repito: reconstruye la memoria de una violencia estructurante de la ocupación del territorio. Cuando la clase política dominante rosarina -en el clímax de su epopeya migratoria- hace conciencia del poder alcanzado, se erige un museo. Dicha edificación reacomoda y cubre de bálsamo el malestar de la ocupación precedente. Ya está. Ahora, la vanidad de clase se exhibe a través del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. El Levante, en esta línea, viene a representar a las clases subalternas del arte que se levantan contra la hegemonía de Fernando Farina. Aquí, nada personal. Cada nombre reproduce el alcance de una política de reconstrucción de sus propios espacios de operaciones. Pero como los conceptos son móviles, Farina es un nómada que opera en Buenos Aires gracias a la construcción de su mito rosarino. El Levante reproduce la vigencia de su plataforma atrayendo hacia su espacio a los agentes de enunciación que colaboran con la reconstrucción de las trazas perdidas.

¿De qué trazas perdidas estamos hablando? Estamos hablando de las trazas y líneas de fuga que El Levante ha intentado dibujar en un panorama ya tramado de fuerzas. Es curioso: si Farina significó el montaje de un coleccionismo federal para el arte argentino contemporáneo, El Levante trabajó en la reivindicación del archivo y de la memoria de las prácticas. Es como si se hubieran distribuido los roles. Cada cual produce las prácticas significativas de su conveniencia. Eso ha hecho la grandeza del espacio de arte rosarino, en esta coyuntura:

sedentario y nómada, a la vez. A tal punto que Rosario se formula como un terreno de trabajo en ambas líneas: edificación y trashumancia. Lo que importa aquí es cómo Rosario es una ficción que sostiene un procedimiento analítico generativo en función de mis propios intereses: desde mis operaciones sedentario/nómades en el propio espacio de arte chileno. Por eso importa señalar que El Levante no sería tal sin la promoción del fantasma de Farina como significante de poder. Ya que en relación a esa lucha, El Levante acude al auxilio del “fantasma” del invitado extranjero. Eso ha sido genial. Lo fantasmal se desplaza, siempre, en la figura del extranjero. Curiosa reflexión, si entendemos que la única corporalidad a la que podemos hacer referencia es la *corporalidad de las obras*. Debo escribir sobre El Levante como dispositivo de intervención en el arte rosarino. Más que eso. Debo hablar de sus expansiones formales y políticas. Finalmente, debo hablar de su rol funcional en la definición de las coordenadas del arte local, en relación al conflicto de las musealidades. De este modo, su intervención debía ser reconocida en su doble régimen: enseñanza y residencia. Sedentarismo y nomadismo bajo un mismo techo límite: formatos complejos de aceleración de transferencia. Y para asegurar su lógica reproductiva se requiere pensar en un encuadre que estructure la acogida, de modo que pueda ser tensada la línea de la hospitalidad y de la hostilidad.

Esa ha sido mi estrategia de arribo a Rosario como crítico independiente viniendo desde una escena que debía recibir, en sordina, los efectos de un mito. Estrategia de descolocación porque ni crítico, ni tampoco curador, sino tan solo analista de procesos de información retenida y de contra-información expandida; no califico para las necesidades simbólicas del campo argentino. Porque ir a hablar a El Levante fue una manera hiperbólica para hablar en otros lugares, por extensión: de unos ciertos lugares de la crítica, que se hacía ver y leer desde las necesidades de unos agentes que abrirían el campo a la decibilidad que hoy define la relación entre arte y política. De este modo, si El Levante era un hotel en el barrio Pichincha, entonces en su trama inconsciente opera la serie de trabajos fotográficos de Antonio Berni. Fotos de mujeres en hoteles de paso que desmontan la percepción sobre la continuidad de la mirada, para forjar una historia de la imagen en que las escenas aparecen

como unas metáforas de las relaciones de poder entre artista y modelo. Ramona, no hay duda, tiene a toda su parentela en Rosario. Una costurerita que dio un mal paso. El arte rosarino ha sido siempre un *mal paso*. En francés: un *faux pas*. Un lapsus. Un tropiezo. Un paso en falso, en el sentido que carecía de soporte, y que sin embargo pudo seguir dando el paso siguiente. Una historia construida para reparar el efecto del paso en falso, del pasado como falsedad reconstruida para conveniencia del presente.

En cambio, en mi imaginario, Córdoba no acarrea mal paso alguno. Siempre completa, erudita, partidaria. Todos los cordobeses que conocí en Chile durante la época de la Unidad Popular fueron trotskistas. Venían de viaje para constatar, justamente, la inexistencia de una vanguardia revolucionaria. Durante mi estadía en Francia, mis compañeros de la Liga Comunista Revolucionaria repetían el mismo principio: buscaban en Chile el espacio de la incompletud. Pero cuando comenzó la inflación analítica de “Tucumán Arde” la figura intelectual fue similar, de modo que caímos bajo la “tucumanización forzada” de toda experiencia de arte. Había que encontrar un “Tucumán” en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte), por decir. ¡Que estupidez!

Mi perspectiva independiente es otra: el problema no es poner en evidencia unos archivos, sino la construcción de su “discurso de posteridad”. Construcción legítima y completamente garantizada por las necesidades de un nuevo saber de la historia del arte. Solo hay que proyectar el efecto de los discursos en un tiempo un poco más largo y no caer en la desesperación del monumento demasiado próximo. Por eso sostengo que, en relación al nomadismo de Rosario, Córdoba siempre me pareció “partidaria” y referencial. El jesuitismo político fundacional tiene que haber jugado un rol en este asunto. Rosario siempre me pareció más laica. ¿Será por el río?

Regreso a los discursos: hace unos años asistí en Fundación OSDE de Buenos Aires, a la inauguración de la exposición *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*: la Breve historia. Estas son *las historias de la historia* que me importa. Se trataba de las aguafuertes de Spilimbergo y del estudio que Diana B. Wechsler había realizado sobre las condiciones de producción de esta obra en el enrarecido clima que sobrevoló la producción artística de dicho período, marcada por la revolución conservadora

del 30 y el belicismo europeo.

Todo esto tiene que ver con El Levante. Veamos: he leído en alguna parte que instado por Rodolfo Puiggrós, quien realizaba una investigación sobre la mafia y la trata de blancas en Rosario, Berni toma fotografías de los prostíbulos de la calle Pichincha. La fotografías, tomadas directamente por él o recortadas de diarios y revistas o provistas por los archivos gráficos de publicaciones, forman parte de una “caja de herramientas” en que son empleadas metódicamente a lo largo de su carrera. En El Levante, el énfasis está puesto en lo preparatorio y en la reconversión de los espacios y en los recortes y pegoteos discursivos. Un burdel es un campo de socialidad referencial para trabajar problemas de estética y de política.

Sin embargo, la objetualidad de Berni jamás fue reivindicada por los artistas chilenos que en 1968 y 1969 iniciaron una de las epopeyas mediáticas de mayor atención crítica: el “abandono de la pintura”. ¡Y eso que eran comunistas! Digo, por el abandono. Pero eran comunistas chilenos, que no querían mucho a los comunistas argentinos. Sin embargo, nobleza obliga. Al menos pudieron hacer una referencia. De todos modos, fueron los rosarinos quienes viajaron -formando parte de una gran delegación de artistas argentinos- al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur en mayo de 1972. Dato importante: el encuentro se realizó en la sede del Instituto de Arte Latinoamericano, que pertenecía a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ese encuentro no podía efectuarse en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre Facultad y Museo, guerra total. Los argentinos venían a la inauguración del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo. Ese museo estaba organizado por el Instituto de Arte Latinoamericano. Allende le había solicitado a la Facultad de Artes hacerse cargo de ese asunto. De modo que José Balmes dirigía la Facultad y Miguel Rojas Mix el Instituto, en cuya planta trabajaban Mário Pedrosa y Aldo Pellegrini. ¡Vaya, vaya!

Las malas buenas lenguas cuentan que Luis Felipe Noé realizó un montaje con pancartas y banderas en la sede del Instituto de Arte Latinoamericano. Pero luego asistió a una concentración multitudinaria, de esas de los setentas, en que la monumentalidad y dimensión cromática de las pancartas y banderas reducían su montaje a la más mínima expresión. Su honestidad

formal lo llevó a desarmar la muestra al día siguiente. Claro que sí: era la época de Lanusse y el encuentro de artistas plásticos solo se podía realizar en Chile, durante la Unidad Popular. Ninguno de los asistentes al encuentro podía imaginar que tres meses después tendría lugar la masacre de Trelew.

Adquirí en Rosario una nueva edición del libro de Tomás Eloy Martínez. En Chile, los actuales correspondientes de la crítica roquefelleriana nunca supieron. No lo saben aún. Para eso hay que ir a Rosario: para saber de cosas chilenas que nadie quiere saber. Nadie quiere saber de las discusiones del Encuentro de mayo, porque leídas hoy producen la vergüenza teórica y política de muchos que viven del retoque de las fuentes, cuando no de la omisión y encubrimiento de las fuentes primarias. Es así como hubo gente que boicoteó la circulación de una edición especial de los *Cuadernos de Arte* de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, dedicada a la transcripción de una de dichas jornadas. Solo se conoció para “afuera”, porque en 1997 la reubicación cultural de quienes en 1972 habían sostenido un discurso regresivo y revolucionarista exigía el olvido de las actas del encuentro. En el “adentro”, el encuentro sigue siendo un mito del que más vale no hablar.

Así, todo lo referido a ese encuentro está en Rosario: lo tiene Graciela Carnevale, en otro complejo documental. La historia siempre está por hacerse. Digo, la escritura que provenga de un nuevo estudio de las mismas fuentes. Como digo, la diferencia la hace el “discurso de posteridad”. Si leemos los manuales de historia política de la Unidad Popular, la extrema izquierda escribe que el destino de los seis guerrilleros que desviaron el avión de Austral y que se refugiaron en Chile fue asegurado por la presión de las masas populares que impidió que Allende los devolviera. Ni masas, ni nada. Allende era Allende, para mal de muchos hoy. De modo que la variedad formal de la delegación argentina dejó una estela de incompreensión sobre las mutuas determinaciones de sus campos. En el viaje de mayo de 1972 había gente tan disímil como Noé, Óscar Smoje, Américo Castilla, Ricardo Carpani, por mencionar a algunos. Sin dejar de declarar que la mayor donación de artistas a la colección del Museo de la Solidaridad es argentina.

A lo que voy: la exposición en la Plaza Roberto Arlt, en octubre de 1972, nunca fue “leída” por la plástica chilena dominante en ese entonces. No podía ser “leída”. Como tampoco pudo ser “leída” la acción de Gordon Matta-Clark en el subsuelo del Museo de Bellas Artes. Hasta ahora, recién, ya que disponemos de las pruebas fotográficas de algunos de esos vestigios. Pero ni el trabajo de Matta-Clark, ni tampoco una intervención de Lea Lublin, quisieron ser “leídas” por los artífices de dicha coyuntura y por las agencias reconstructoras posteriores, que no tuvieron el menor empacho en negar estos antecedentes. Es más: ya en pleno encuentro de mayo de 1972 no era posible para los chilenos hablar de “Tucumán Arde”. Me pregunto: ¿alguien en Chile, en ese encuentro, habló de “Tucumán Arde”? Es una pregunta que requiere una respuesta testimonial.

De eso hay que hablar. No solo de la omisión de la objetualidad de Berni, sino de la imposibilidad de hablar de una experiencia como la de Tucumán Arde, existiendo en la escena política chilena experiencias similares donde la “encuesta” era una modalidad de intervención partidaria de “nuevo tipo”. Sin embargo, las “encuestas” eran realizadas por no-artistas: eran llevadas por militantes políticos de una “extraña extrema izquierda”, que programaban acciones de intervención en sectores barriales urbanos y en el “frente campesino”, exhibiendo características de “obras de arte de acción” pero que no eran reconocidas como tales ni por el espacio de arte, ni por el espacio político oficial.

Menciono dos casos: el grupo Ranquil (antes de 1969) y la Operación Saltamontes (durante la Unidad Popular, como programa “raro” en el seno de la Consejería Nacional de Desarrollo Social). Las recordé cuando leí la introducción de Ana Longoni al libro de escritos de Óscar Masotta sobre esos sesentas que no eran los nuestros, si bien a Masotta lo citaban en Santiago de Chile quienes hacían el estudio político y semiológico de la ideología de la prensa liberal: Armand y Michèle Mattelart, Leonardo Castillo y Mabel Piccini. ¡Pero esta última venía de Córdoba! Entonces, Masotta era leído en Chile en 1970 por investigadores ligados al Centro de Estudios de la Realidad Nacional, que por cierto recibían toda la crítica de la izquierda chilena pre-semiológica por no emplear las “categorías marxistas” del análisis ortodoxo. La introducción de Ana Longoni la leí en Rosario, en

uno de esos viajes en los que, ritualmente, comí en El Levante. Es de lo mejor que ha escrito. Estilísticamente hablando: es decir, políticamente hablando. Porque se la juega en el terreno de la política textual. Al final, todo lo importante que he comprado en la Argentina lo he adquirido en Rosario. En mi primer viaje, a lo primero que me llevó Farina fue a una librería donde encontré una edición in-encontrable en Chile: Jean Paris, *El espacio y la mirada*. Pero la introducción de Ana Longoni me puso en relación comparativa con la coyuntura intelectual chilena de los años setenta, cuando se podía leer en Santiago revista *Los Libros* y *Cuadernos de Pasado y Presente*. De modo que para adquirir una formación heterodoxa, había que leer a los argentinos en esa coyuntura. ¿Nadie recuerda el clásico *Lectura de Althusser*, editado por Saul Karsz en Galerna?

De todos modos, no fue en el mismo viaje que Graciela Carnevale me llevó a ver la exposición de Eduardo Favario en el Museo de la Memoria de Rosario. Era otro viaje. No había que combinar a Masotta con la reconstrucción que desde *Utopías Invertidas* se hace de la semana de arte contemporáneo de Rosario. El Museo de la Memoria funcionaba en este entonces en un bloque de la estación ferroviaria de Rosario, desde donde se embarcó la delegación de artistas para viajar a Tucumán. Ya ese hecho comprimía el corazón. La desafectación de la estación equivalía a una especie de desafectación de la historia, tecnológicamente sobredeterminada. Ya sabemos: la historia de las ideas es la historia de su transporte. Solo que acá -en esta exposición- pude ver las propias pinturas de Favario, cuyo nombre había sido escrito en el New York Times como uno de los articuladores de una vanguardia a la que, ya en los setentas, Lucy Lippard se refiere con honesta y colonial admiración. El propio Favario no lo hubiese deseado. Pero su nombre aparece en el periódico, reivindicado como el artista que se negó a seguir siendo.

Salí de Rosario absolutamente acongojado. Demolido. Portando conmigo un dolor de similar intensidad al que experimenté cuando leí en el avión -en otro viaje a la Argentina- que por mandato judicial se había excavado en los terrenos de Villa Baviera, encontrando restos del motor de un vehículo que había pertenecido a un detenido-desaparecido. Le habían limado los números de serie. No pudieron establecer la propiedad del

vehículo. Siendo este un capítulo sobre la historia de los significantes mecánicos de la dictadura.

El Levante piensa la actualidad del arte y de la política con un ojo puesto en las distinciones entre las prácticas que sostienen ambos campos. La articulación de una mirada consecuente no puede resultar sencilla. La producción intersticial demanda un trabajo fatigoso de inversión analítica e institucional. El Levante es, en este sentido, un polo institucionalizante de experiencias que escapan al cuadro económico porque no responde a la ley de la ganancia. En sentido estricto, su ganancia es otra: discursiva. Por eso su gran preocupación por la discursividad de sus invitados, a través de cuyas intervenciones remueven constantemente el acceso a las fuentes y promueven la intermitencia del receso. Es decir, de la programada abstención o suspensión ética. Eso es: la ética sostiene la suspensión crítica en un campo de excesos.

Regreso a Eduardo Favario: el rectángulo de género con el grado militar del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) confeccionado a mano -estrella roja sobre fondo verde oliva-, exhibido en una vitrina junto a cuadernos de apuntes y efectos personales, eran el eslabón más débil de la cadena objetivada por la militancia: la subjetividad. Este podría ser el lugar menos importante de la exposición. El objeto era una anécdota. Sin embargo, era la única pertenencia “personal”. Probablemente, ni siquiera le perteneció y estaba allí para “ilustrar” un momento de la “intimidad”. Un militante carece de intimidad: la intimidad le pertenece al partido. Hoy, esa determinación parece definir todavía el rango de tolerabilidad analítica de las escrituras. Entre algunos, la militancia es un fondo de problemas simbólicos que hace que los agentes acomoden sus discursos a una autosuficiencia textual (programática) que opera como Sagrada Escritura. Bien. Vamos al reverso de las Sagradas Escrituras. ¿De que hablábamos en El Levante? De la subjetividad. De la autonomía. De la posibilidad de articular micropolíticas diversas. Sobre todo, de las dificultades objetivas para “sostener financieramente” la autonomía. La instalación y puesta en circulación de la conceptualización de las prácticas cuesta dinero ¡Cuánto lo hemos discutido! ¿Cómo sostener, desde el movimiento social, una autonomía relativa? Es aquí que El Levante articula una política de visitantes cuyos discursos tienen como

propósito levantar alternativas de asociatividad de artistas. Pero también El Levante es por sí mismo una política de visitación, porque se le percibe -en otras escenas artísticas- buscando espacios de similitud que no le hacen el peso, con lo cual indirectamente comete el error de habilitar experiencias que usan su nombre y prestigio para convertir la micropolítica ¡en un “género”! En cierto sentido El Levante es único e irrepetible, porque solo puede ser entendido como una invención rosarina eminente, que investiga en los intersticios de la cultura local y de la época que le ha tocado vivir, teniendo como antecedentes lo que ya he mencionado: un mito, una experiencia metodológica, una trama de proximidades, desde Roberto Jacoby a Marcelo Expósito, pasando por tantos otros que reivindican las prácticas como lugar de producción de una socialidad específica en La Ciudad: Rosario.

¡Que duda cabe! El arte es el lugar de producción de una socialidad específica. Esta es una frase del exitosamente traducido libro de Bourriaud, *Estética relacional*. En la página 13 de la edición de Adriana Hidalgo Editora, aparece la mención a la noción de “intersticio”: “este término fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas”. Todo eso está en la página 13. Pero en la página 173 de *Althusser, el infinito adiós* (Siglo Veintiuno Editores, Argentina), Emilio de Ípola señala que la palabra “intersticio” es utilizada en repetidas veces por el filósofo francés para describir aspectos relevantes de su tentativa teórica. El Levante opera -trabaja- en el intersticio, para dar cuenta del “momento actual”, la coyuntura, aquel lugar en que una estructura artística, al hacerse presente en su contingencia, exhibe no solo sus puntos fuertes sino también sus puntos frágiles, sus grietas, sus debilidades.

Me he ocupado en relevar artistas del Cono Sur que trabajan las “historias de corte y confección”. He desarrollado una cierta erudición acerca de los reverses de las tramas. En más de alguna ocasión me propuse realizar una curatoría para un estudio sobre artistas del Cono Sur que trabajaran desde el significativo hilo-costura, ¡aunque ya pasó el tiempo! Dejó de interesarme. Hay obras: Proyecto Leonilson, Rosana Palazian, Feliciano

Centurión, Leda Catunda, Cecilia Vicuña, por mencionar un grupo relevante. De eso fui a hablar, una vez, a El Levante: de cómo realizar curatorías entendidas como “producción de infraestructura”, por oposición a las “curatorías de servicio”. Tema ya suficientemente documentado en mi sitio web. Allí está todo lo que pudiera ser de interés para elaborar los términos de este debate, en que El Levante ha sido un hilo conductor para un trabajo analítico sobre la coyuntura artística argentina. Pero no solo para la coyuntura argentina, sino por extensión intensiva, la escena local chilena en sus imposturas agenciales.

Como resultado de mi hipótesis sobre el curador como productor de infraestructura para la escritura de la historia, que es por el único motivo que hacía exposiciones, inicié una práctica de análisis y de prospectiva sobre la construcción de escenas locales que es lo que me ocupa actualmente. Mi preocupación por el método me conduce a mencionar, al comienzo de este texto, los casos de Spilimbergo y Berni en torno a la fotografía; al tiempo que mi interés por la autonomía institucional me conduce a la introducción inicial, en este mismo texto, de términos relativos a la interdependencia entre lo sedentario y lo nómada en la elaboración de estrategias de institucionalización de las prácticas. La existencia de El Levante, en el barrio Pichincha, es relevante por esa misma razón: recorta y recompone pedazos de historia -Berni es un héroe local paradigmático- y los proyecta como espacio para producir encuentros nómades, distintos de las dominantes locales, negociando un espacio de sedentarización para dotar a estos encuentros de una tasa mínima de institucionalización, que opera de manera sinuosa, insegura y abierta en las *zonas de borde* del sistema global.

**EJERCICIOS
DE ESCENIFICACIÓN**

Mi última clínica en Córdoba (Diciembre 19, 2012)

Hace unas semanas realicé en Córdoba una clínica de análisis de obra con un grupo de artistas locales. En esta circunstancia, algunos de ellos me manifestaron su malestar por no atender mi sitio web: por haber dejado de escribir siguiendo el curso de la contingencia. En particular, sobre cuestiones relativas a las problemáticas relaciones entre práctica artística y práctica institucional. Por cierto, la práctica artística es un tipo particular de práctica institucional, pero ellos se referían a las iniciativas de las instituciones culturales.

De partida, viajé a Córdoba pensando en que el organizador de la clínica -el gestor independiente Lucas Ardú- había sido mal informado. Mi actividad en el último año ha estado marcada por la dirección de un dispositivo de trabajo cultural y he estado relativamente alejado de iniciativas curatoriales. He abandonado toda iniciativa. Más bien he invitado a otras personas a realizar curatorías en el centro que dirijo, y he colaborado a nivel institucional a definir envíos a bienales significativas. Lo que no está del todo mal. Sostengo una estrategia de trabajo que implica una línea de continuidad metodológica entre política interior y política exterior del arte. Mi posición ha sido siempre la misma: no hay política exterior sin una ficción interna que la sostenga. De modo que destiné la primera hora de la clínica a despejar las dudas sobre mi trabajo institucional. ¿Dudas? Más que nada, desconocimiento calculado. Lo central de mi producción textual ha estado destinada a la *escritura funcionaria*: a la masa textual que es preciso poner en movimiento para sostener, desde un encuadre teórico hasta los criterios de validación de una hipótesis presupuestaria. Esa ha sido la parte más importante y significativa de mi trabajo, en estos *años de gabinete*. Sin embargo, estos años se conectan de manera continua con mis hipótesis de años anteriores, que me condujeron a concebir los proyectos Trienal de Santiago y Trienal de Chile. Cabe recordar que de ésta última fui excluido. Para mis lectores de Córdoba, los detalles no importan. Para los lectores locales, debo señalar que no he escrito nada al respecto, todavía, salvo sostener que mi trabajo en la dirección del Parque Cultural de Valparaíso es la continuación de mi trabajo en la Trienal, pero por otros medios. Todo el trabajo discursivo que fue invertido en la

Trienal fue precedido por una serie de textos sobre las condiciones de existencia de los espacios locales y el carácter de las iniciativas autónomas, que terminó en la propuesta de dos nociones: la primera, la existencia de una tasa mínima de institucionalización que permitía identificar consistencias orgánicas suficientes en lugares en que no era posible reconocer la existencia de una escena en forma; y la segunda, la editorialidad como estrategia sustituta en lugares en los que jamás serían edificados centros de arte, en sentido estricto.

La cuestión del sentido estricto es clave, porque en términos amplios no existe ningún centro de arte que no esté subordinado a la lógica de un centro cultural. Ello le resta autonomía formal e institucional tendiente a sostener una ficción interna de proporciones, vinculada a una fabulación exterior. Lo que existe son rudimentos de conexión en estado de fragilidad permanente. El hecho que un centro de arte esté subordinado a un centro cultural es una muestra de que las prácticas artísticas deben pagar un derecho a peaje que los garantice, cuya más perversa manifestación es la medición de impacto de proyectos de arte en el régimen de castración fondarizada. Esto no es más que una manera de digerir la culpa de disponer de un deseo de práctica artística. Algo ciertamente curioso: el Estado instala una norma para redimir el castigo y regular sus disposiciones como gesto ritual. Bueno, con su deber no más cumple.

De todos modos, las elaboraciones sobre el carácter de los espacios locales y las estrategias sustitutas de producción editorial que he desarrollado desde hace cuatro o cinco años, se demuestran totalmente vigentes. Este fue uno de los *temas* de la clínica en Córdoba. Y este fue el objeto de un debate en un centro de artistas independientes la semana pasada, en un barrio de Santiago. En el sentido de que independiente se lee como alternativo. De partida, sostengo que la alternativa no existe y que la independencia de los grupos de artistas está supeditada a la visibilidad de los subsidios diferidos. Entonces, ¿de qué estamos hablando?

En las clínicas siempre hay un tema implícito y otro explícito. Lo segundo tiene que ver con lo que ya he señalado a propósito de la editorialidad y los espacios locales. Lo primero, en cambio, se refiere al método.

Lo que hace la diferencia al dirigir un dispositivo cultural de envergadura es que se logra disponer de una visión

panorámica (mucho más) desencantada de lo que se podía esperar de los espacios locales que ya había conocido y con los que había establecido un cierto trato. La paradoja es que ante la apertura de centros culturales en algunas ciudades este último tiempo, se ha experimentado una peligrosa regresión: las iniciativas artísticas se han tenido que subordinar a las políticas de espectacularización local de los nuevos equipamientos culturales, ya sea privados como estatales. Valga entonces la necesidad de reivindicar la distinción entre Cultura y Práctica Artística, en las escenas locales que han sucumbido ante la nueva pragmática local de una cultura de la nivelación por abajo y de la promoción de un tipo de tallerismo compensatorio, bajo la excusa de la vulnerabilidad de aquellos que siempre estarán disponibles para justificar un presupuesto. La falta ética de este tipo de acciones reside en la promesa de inscripción en un circuito para el que la vulnerabilidad es tan solo una cuota en el mercado protegido de las instituciones culturales.

Esto es lo que le debo a mi última clínica en Córdoba: la utilidad de regresar a poner en evidencia el malestar de la crítica, o mejor dicho, la crítica del malestar.

Mi última clínica en Córdoba (2) (Diciembre 26, 2012)

En la última clínica de Córdoba me encontré mayoritariamente con dos tipos de obras: obras “escuelistas” y pinturas abstractas muy “argentinas”. ¿De qué otro podía ser? El adjetivo argentino en pintura abstracta me remitía, más que nada, hacia una filiación *arte-concreto-invencción*. Y también, ¡que más “argentino” que el “escuelismo”! La primera condición es disponer de papel de composición de viejo cuaderno Rivadavia. En ese terreno, Liliana Porter nos jodió ¡Ella es responsable de haber construido una *estética Rivadavia!* Y todo eso con unos trazos de grafito de una economía conmovedora y equívoca, justamente, por conmovedora. Nadie que comparta su generación queda indemne ¡Nos mató! Y con otros fundó el “escuelismo”, a pesar de Martín Crossa. Ese era un tipo al que valía la pena conocer. No lo conocí. Leo su corto ensayo sobre la memoria escolar desplazada y traslado su enseñanza al campo del *síntoma Montessori* en el arte contemporáneo.

Así como el “escuelismo” es una invención argentina,

debo instalar el “desplazamiento” como una invención chilena. No quiero que se entienda que la sobre estimación del “escuelismo” sea la excusa para introducir, más que sea, una invención chilena. De eso me encargaré en otro momento. El “escuelismo” es directamente proporcional a la fragilidad argentina en la época de la reconfiguración simbólica de un trauma de representación política signado por el *siluetazo*. Por eso el “escuelismo” es privado –de escritorio– y en él se invierten objetos directamente recuperados del *fondo de la infancia*. Se comprende a la infancia como archivo y como refugio de la *imagen perdida-que-se-sabe*.

Había que hablar de pintura. Entonces, había una práctica ligada a la ornamentación muy cercana a la caligrafía árabe, mientras otras reproducían la herencia de un geometrismo minimalista que remití en una primera instancia a las vanguardias del Río de la Plata. Dura herencia y candidez de representación sostenida en el dolor de una tardo-modernidad que ha durado demasiado. Ese es el dolor de saberse fuera-de-sitio en una escena que sufre, a su vez, de una posición subordinada en relación a lo que representan hoy día Rosario y Tucumán como escenas artísticas consolidadas. Ahora, todo esto es muy mínimo como cohesión. Es preciso remontarse a la epopeya de las clínicas de Antorchas y la serie de experiencias que rehicieron la cartografía federal del arte, pasando por la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, las contradictorias vicisitudes del Taller C en Tucumán y la voluntariosa secuencia de *Intercambios*.

El fuera-de-sitio de las obras expandían un geometrismo datado y sin perspectivas, que requería de una fuerte crítica formal. Repaso, ahora, el incidente de lectura en que alguien visita el taller de Mondrian y que cuando sale dice que acaba de conocer a un señor que pinta flores para poder vivir haciendo líneas rectas. Relocalizada la coyuntura, hoy día, se suele hacer líneas rectas como si se pintara flores. Lo que ocurre es que se ha llegado a configurar un impresionismo geométrico próximo al misticismo doméstico. ¿Hasta dónde se puede llegar con eso? Todo depende del riesgo que están dispuestos a correr los artistas.

Por anteposición, frente a la situación que he descrito, hablé de una práctica de lo informe, pero no recurrí al informalismo argentino. Más bien, encontré en la pintura de Gracia Barrios un ejemplo para el desarrollo de la

elaboración delirante que ponía en movimiento en el curso de esta clínica. Nadie la conocía. Nadie conocía su pintura *Homenaje a Julián Grimau*. Entonces, hay que imaginar lo que fue eso: ubicar a Grimau en la lucha de los comunistas contra el franquismo y hacer el relato de su muerte, para luego terminar en la crítica de esa razón política a través de la mención a *La guerra ha terminado*, el film de Alain Resnais cuyo guión fue escrito por Jorge Semprún. No pretendía llegar a *La autobiografía de Federico Sánchez*.

Una vez situada la escena internacional, hablé del cuadro: un torso pintado con materia pulcramente rebajada, permitiendo acoger una hendidura gráfica en el costado. Era un cristo. Sin embargo, la herida -literalmente pintada de rojo oscuro- clavada de manera invertida como una costilla era fácilmente asociada a una vagina: de ese vacío provenía el relato de una novela de origen de expresión absolutamente catolizada, en su determinación mediterránea. Lo que siempre he pensado acerca de este cuadro es que exhibe el anverso de lo que podemos llamar pintura viril. El humor me conduce a trabajar sobre esta hipótesis. Pintura viril, aquí, equivale a la colonialidad implícita en el pincel que esparce el grumo seminal cromatizado que acomete libidinalmente la tela convertida en mortaja sobre la que el cuerpo deposita su última polución. Esto es puro psicoanálisis de pacotilla aplicado a la tecnología inscriptiva de la pintura, pero como efecto de una monocopia. O sea, la copia del mono que se desfigura por contacto directo de la superficie de recepción con los bordes de la hendidura masculina. Nadie debe discutir el hecho de que la herida en el costado fue realizada por la lanza de un guardia romano. Aquí hay dos variantes: la primera se desliza hacia San Sebastián. La segunda se despliega hacia el gesto de la Verónica: o sea, performáticamente, a un momento previo de la muerte, cuando Cristo avanza portando el madero y se le acerca una mujer que recoge los rasgos del dolor, en su paño. Dicho de otro modo: le pasó el trapo. La artista lleva consigo su trapo y se lo pasa para recoger los residuos que permiten estudiar la edad de la humanidad. ¿Acaso Rosalind Krauss no escribió un sorprendente artículo sobre el falo-cromatismo de Pollock? ¿Para qué recibir los efectos de una concepción espermática de la pintura si se puede acudir a la recepción diagramática del flujo? De este modo es posible definir y

reconocer la tela en su co-edición de apósito absorbente y atribuir la función simbólica de un dispositivo de primeros auxilios, a nivel de la piel, entendida como la primera línea de defensa del yo.

Estas son cosas que, dichas con el humor adecuado, pueden pasar como hipótesis sugestivas para desarrollar prácticas de recomposición en espacios averiados por la ansiedad tardo moderna. Entre el “escuelismo” y la pintura por recolección de flujo hay una línea de maternación que no olvida el rol de la institución de la palabra en la transmisión filial. Porque si el “escuelismo” apela al fondo de la infancia, la pintura apela a una sobredeterminación conyugalizante que reproduce, en el lecho del debate cultural de los cuerpos, los reclamos de Ulises al recomponer –para sí- el tejido público de Penélope. Con esto quiero decir que para hablar de pintura, siempre hay que hablar de la Guerra de Troya; nada más para situar el sacrificio de Ifigenia. El “escuelismo” está del lado de Ifigenia mientras que la pintura como *trapo reglero* se cobija en los pliegues del vestido de Atenea, porque está manchada con la sangre de Clitemnestra.

De todo esto es necesario hacer el análisis institucional que corresponde, para incorporar el peso de La Alternativa en el discurso de la Guerra de Troya, como metáfora para una escena artística local.

Mi última clínica en Córdoba (3) (Enero 3, 2013)

¿Qué tenía que ver Clitemnestra en la clínica de Córdoba? ¿No será mucho, pensar una escena de arte como sinonimia de la Guerra de Troya? ¡Pero sinonimia expandida, como excusa! Sin dejar pasar el hecho que una escena de arte no se organiza como una escena de teatro a la italiana, sino que ha adquirido nuevas formas de institución representativa, extremada y peligrosamente ingenuas. Esto está ligado a las formas miméticas de los nuevos artistas convertidos en operadores de gestión. Olvidemos a las disciplinas. Está bien: pintores, escultores, grabadores, dibujantes, acuarelistas, ceramistas, recortadores de siluetas, productores de *papier maché*, etc. Todos ellos, dejémoslos tranquilos. Existirán. El problema es otro, ligado a la transdisciplina. Digamos, al arte (nuevo) como transformación de los índices de conformización institucional, que es la manera chilena

de seguir pidiendo permiso y de montar un nuevo género: el artista burócrata, ya sea por efecto directo de fondarización, ya sea por inventor de espacios independientes en que la independencia es expuesta como herida que debe ser balsamizada por algún Tío Permanente.

El primer síntoma de la balsamización ha sido la profusa existencia de los magíster en arte. Magíster: madre del cordero. El artista como víctima que está dispuesta a cancelar un fuerte arancel solo para ser visto por docentes -artistas desfallecientes- punitivos, que en la amenaza y posterior ejercicio del castigo instalan la garantía de inscripción en un espacio, consecuentemente derrumbado. En el sentido que el desfallecimiento de la docencia solo promueve el desmantelamiento del propio espacio de inscripción.

El segundo síntoma de la burocratización es reconocible en la inflación narrativa que, bajo la denominación de espacios independientes, relata el procedimiento de conversión en práctica artística de la pragmática de la gestión: la reconversión hacia el *más acá* del arte de una acción que vive del relato de ir *más allá*. En esta regresión, la ausencia de obra objetual es cubierta por una presencia discursiva que hace Obra del solo relato de obras posibles, incorporando la flojera sublimada en estética de la retención de obra; llegando incluso a parodiar la parodia de espacios ya parodiados por sus modalidades de institucionalización dependiente, montada sobre ficciones barriales que sustituyen la *falta-de-partido*.

En una escena de arte -digamos- delimitada por el mercado, la producción de escándalo permite acelerar procesos de visibilización mediática. Sin embargo, en escenas donde el mercado es deficitario, el escándalo que otrora favorecía a los emergentes ha sido reemplazado por la profusión de iniciativas independientes, que es la forma actual de organización de la *extorsión institucional*. Solo existen estos espacios en directa proporción con la fragilidad de dispositivos públicos de reconocimiento y de proyección. Han optado por inscribirse no ya en el mercado de galerías, sino en el mercado de los subsidios diferidos, plegándose a los imperativos de la censura blanda ejercida por el empleo de la categoría de impacto social. No es de sorprender, entonces, que este nuevo mercado apunte a la explotación de

elementos relacionales y contextuales, convenientemente garantizados en el discurso por una usura de citas literales de Jacques Rancière y Jean-Luc Nancy.

En la clínica de Córdoba opté por remitirme a las obras específicas de artistas específicos, que no seguían la consigna del *desmantelamiento de obra* que es propia de artistas especialistas en el *espacio in(the)pendiente*. Se me perdonará el préstamo de esta palabra, extraída del contexto de Quino, pero sobre todo cercana al universo en que Luis Felipe Noé edita *Una sociedad colonial avanzada*. Y de paso, afirmo que para comprender la monstruosidad retórica de esta *in(the)pendencia* es preciso leer las primeras páginas de *Cartas luteranas*, de Pier Paolo Pasolini.

¡Hacer Obra desde el “desmantelamiento de la obra”! Resulta fácil decirlo desde la ausencia de obra. No hay obra que desmantelar y ya están edificando una maqueta con las ruinas de su propia actitud. Han convertido a Maurice Blanchot en otro fetiche citable al pie de página. La obra de “desmantelamiento de obra” asume las formas de visibilidad fotográfica de una catástrofe documentaria. Por eso los archivos aparecen prácticamente como el soporte de un verdadero giro copernicano. ¿No será mucho? De todos modos, esta situación excede la escena de Córdoba.

Para terminar con esta pequeña secuencia: la histerización del archivo sepulta la posibilidad necesaria de realizar un trabajo consecuente, justamente, de producción de archivo. En este tipo de histeria se concreta la ostentación probatoria de zonas de manejo ideológico destinadas a sabotear el trabajo de historia. Razón de más, para en Córdoba, haber intentado relevar los diagramas de las obras.

El centro cultural como dispositivo de aceleración del imaginario local¹⁸

Un Centro Cultural es un dispositivo de aceleración del imaginario local. Un dispositivo es un conjunto de procedimientos destinados al estudio de campo, a la lectura del contexto, al diseño de respuestas, al montaje de iniciativas de programación. Acelerar significa establecer nuevas relaciones entre situaciones que bien pueden

¹⁸ Texto realizado en base a un ensayo solicitado al autor por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) en el año 2013 para una publicación aún inédita.

corresponder tanto a demandas explícitas o implícitas de una comunidad, como a decisiones autónomas que tome la dirección del centro por efecto de su conocimiento de campo. De todos modos, esas decisiones estarán siempre ligadas a una elaboración crítica de las demandas.

Las demandas no existen como entidades autónomas, definidas por sí y para sí, sino que son el estado de una determinada elaboración conceptual a través de la que una comunidad se representa sus relaciones con el entorno y fija las percepciones acerca del lugar que ocupa en dicho entorno. En este sentido, una Dirección es un equipo de producción de conocimiento que opera en dos terrenos: en la gestión de los recursos y en la gestión de los conceptos que habilitan una programación. Pero gestión, en el primero de los términos, concibe la administración y las finanzas como la prolongación crítica de las decisiones elaboradas en el segundo. En este proceso, las demandas pasan a ser parte de la reflexión del Equipo de Dirección, configurando el rango de respuestas que este equipo debe diseñar como interlocutor institucional que dibuja en la pantalla de un imaginario local un discurso que reproduce las relaciones entre Estado y ciudadanía en un nivel micropolítico.

Las demandas no son un dato empírico destinado a representar un estadio de carencias específicas de una comunidad, sino una construcción nociónal a partir de indicios diversos que van forzosamente más allá de un primer reconocimiento de carencias y vulnerabilidades. Más bien, éstos son la materia prima sobre la que el Equipo de Dirección debe trabajar para formular una ficción de aceleración. Esto quiere decir, de manera simple, que todo estudio de campo conduce a un montaje de intervención simbólica, intervención desencadenadora de acciones que modifican la percepción social que los públicos tienen de su posición en una comunidad determinada.

Estas modificaciones se reconocen en el hecho que las comunidades, las vecindades, los barrios, deben también entender —a través de representantes y vecinos relevantes— que un Centro Cultural no es un equipamiento para la asistencia social, sino un sujeto institucional cuyo Equipo de Dirección realiza un trabajo de escucha destinado a modular las demandas, expectativas y propósitos manifiestos de una población específica.

Modular significa modificar las longitudes de deseo de

unas poblaciones que operan de manera naturalmente receptiva, para convertirse en operadores de una legibilidad social de nuevo tipo. Por eso, la existencia de un Centro Cultural en el seno de una comunidad debe ser entendida como una situación de interpelación negociadora, que trabaja con materiales simbólicos muy directos que dan cuenta de un estado determinado de manifestación de un imaginario local.

El imaginario local es un yacimiento de formaciones inconscientes que condensan narraciones fragmentarias de diversa procedencia, y que bajo ciertas condiciones construye relatos de origen destinados a dar cuenta de sus propias filiaciones. El Centro Cultural se hace cargo de estas filiaciones convirtiéndose en un lugar donde se trabaja la memoria de los asentamientos, siendo él mismo, un equipamiento destinado a proporcionar a estas formas el discurso de su necesidad institucional. A veces, el primer estudio de campo a realizar por un Centro Cultural es el de la historia del poblamiento del entorno en que ha sido emplazado. El estudio de campo y el análisis del comportamiento territorial de los agentes del relato de origen permite formular una primera ficción de programación.

Estas reflexiones provienen de mi experiencia en la crítica cultural ejercida durante la última década. Sin embargo, he abordado cuestiones de infraestructura cultural, desplazándome hacia el terreno de las arquitecturas de los centros culturales como lugares en que se levanta otra arquitectura; la del pensamiento de lo común. ¿Qué es lo común? Aquello en lo cual una comunidad reconoce su indicio de compactación y puede reconocer los cimientos del vivir juntos. Lo común es la materia prima del trabajo de reconstrucción de las filiaciones que amarran la posibilidad de vivir juntos. Esta es la razón de por qué le he atribuido este rol a las historias de asentamiento.

Según lo anterior, no es posible apelar a la existencia previa de una especie de paradigma-de-centro-cultural. Las particularidades de cada territorio y las condiciones de aparición de los Centros Culturales hace que cada uno de ellos sea una entidad única, con homogeneidad administrativa con otros centros pero con heterogeneidad de funciones, en virtud de las distinciones funcionales de su implementación.

La lectura obligada de los textos generados por los paneles de expertos en lo que a infraestructura cultural

se refiere puso a prueba mi paciencia institucional, ya que la experiencia adquirida en la crítica cultural no se había enfrentado a la decibilidad implícita de las normas y del diseño inconsciente de la administración cultural. Ello ocurría sobre todo a la hora de leer cuáles eran las definiciones operativas en que se describía un Centro Cultural como un espacio abierto a la comunidad, cuyo objeto era representar y promover los valores e intereses artísticos y culturales dentro del territorio de una comuna o de una agrupación de comunas. Se agregaba un nuevo imperativo: el que un Centro Cultural debía dar cabida a los creadores y a las demandas locales del arte.

Pues bien, en el 2010 la distinción entre “dar cabida a los creadores” y “dar cabida a las demandas locales del arte” ya se me presentaba como portadora de una ambigüedad que ha permanecido y que sigue provocando confusiones. Por esta razón, lo primero que hice al llegar al Parque Cultural de Valparaíso fue formular a secas las funciones y los dominios de verificación de dichas especificidades: por un lado existen las funciones de centro cultural y por otro lado, en un terreno completamente diferente, existen funciones de centro de arte. Hoy día es preciso establecer estas distinciones de manera conscientemente excluyente, para poder manejar las posibilidades de desarrollo en cada caso, teniendo en cuenta esta hipótesis por la cual las prácticas de arte son una especie de conciencia crítica de la cultura. Pero un Centro Cultural carece de pertinencia para satisfacer las exigencias y necesidades de inscripción de los artistas locales en la escena del arte nacional. A lo más, garantizan la pertenencia local de los artistas y terminan por subordinarse a sus formas endogámicas de supervivencia.

Esto quiere decir que no es deber de los centros culturales echarse sobre la espalda la responsabilidad de responder a las demandas de artistas locales, quienes deben operar en otro espacio y bajo otras condiciones de circulación. Esto parece obvio, sin embargo es preciso repetir que un Centro Cultural opera en el espacio cultural y que un centro de arte lo hace en el espacio artístico, situación a la que se agrega el hecho de que en Chile no existen escenas plásticas consolidadas en términos contemporáneos sino solamente en tres ciudades. En este contexto, suele ocurrir que los centros culturales que piensan en satisfacer las demandas de sus artistas locales lo único que pueden realizar se enmarca en la reproducción de

un estado de desarrollo artístico deficitario. En concreto, un Centro Cultural no es un centro de arte sustituto.

Lo que se pone en evidencia en este punto es la permeabilidad existente entre la creatividad de los artistas, la creatividad de los Equipos de Dirección y la creatividad de las poblaciones. Esta permeabilidad resulta inevitable en localidades donde apenas existe una tasa mínima de institucionalización de las prácticas de arte contemporáneo, pero donde la existencia de un Centro Cultural colabora activamente en la determinación de dicha tasa. Bajo esta consideración, es el Centro Cultural el que se ve obligado a asumir funciones de centro de arte. Pero la palabra función es de gran importancia, pues quiere decir que se trata de operaciones temporales y focalizadas. El Centro Cultural colabora en el reconocimiento externo de la creatividad de los artistas locales; lo que lo obliga a establecer relaciones institucionales destinadas a favorecer la colocación de dichos artistas en sus escenas propias de circulación.

Sin embargo, hay localidades en que los Equipos de Dirección reciben el apoyo y colaboración de artistas cuyas prácticas, por deficitarias que sean en relación a sus circulaciones como artistas, resultan de gran rentabilidad para la instalación de la ficción programática. Esto ocurre porque los artistas locales suelen formar parte de la masa crítica directa sobre la cual el Equipo de Dirección se apoya para desarrollar su trabajo. Es decir, los artistas ser portadores eficaces de las habilidades etnográficas necesarias para la realización de los estudios de campo y el montaje de las investigaciones participativas. Jean-Luc Godard recordaba a menudo que “la cultura, es la regla, el arte, la excepción”. Sin embargo, como lo he adelantado, hay localidades en que el arte satisface una regla deficitaria.

Justamente es el formato de la investigación participativa el que permite levantar una especie de solución de compromiso entre funciones de Centro Cultural y de centro de arte. Aunque hay que tener claro que es el paraguas de la ficción programática de un Centro Cultural quien proporciona sentido al efecto de algunas propuestas artísticas más experimentales, cuyo efecto social y estético comparte con las comunidades una misma trama simbólica. Es en el nivel más reducido de una comuna y de un barrio que la creatividad de las comunidades se articula con la creatividad del Equipo

de Dirección, en el marco de un trabajo de prospección de los indicios residuales que permiten reconocer los elementos más decisivos de su representación local del territorio.

A modo de ejemplo, valga mencionar que sin haberlo pensado, el Parque Cultural de Valparaíso se vio envuelto en un efecto ceremonial de una gran repercusión simbólica: el Ministerio de Bienes Nacionales buscaba un lugar donde entregar un número determinado de títulos de dominio. Nuestro teatro se prestaba como infraestructura útil para esta operación, que parecía solo satisfacer una voluntad administrativa. Más allá de la ceremonia, lo que se inscribió como situación decisiva fue el encuentro de centenares de pobladores con el documento que ponía fin al fantasma del desalojo ahí, al interior del Parque Cultural. El documento regularizaba una ocupación territorial a la que estaba ligada directamente la memoria de lo común.

No cabe duda que la lectura de estos indicios solo es posible si se llevan a cabo experiencias de investigación participativa, desde cuya formalidad es posible aglutinar aquellos sentidos que proporcionan solvencia simbólica a los elementos relevantes de las vidas comunitarias. Obviamente, en este terreno existen diferenciaciones de escala en las intervenciones.

Ahora bien, el Equipo de Dirección recoge los indicios de creatividad de la cultura popular en un territorio determinado y los proyecta sobre la cartografía inicial que proporciona el estudio de campo. Las relaciones entre los imaginarios locales y estos indicios son de gran importancia para diseñar una ficción de programación. Es usual descubrir que en regiones el efecto estético de algunas prácticas sociales de carácter ritual posee un rol simbólico más consistente que los sostenidos por algunas prácticas de arte contemporáneo. Es posible atender esta última situación recurriendo a la hipótesis por la cual un Centro Cultural no debe hacerse cargo del desarrollo de tasas de institucionalización de la contemporaneidad artística en lugares deficitarios. Sin embargo, existe un terreno en que la práctica de un Centro Cultural es más cercana a las prácticas que se sitúan en la frontera del arte público relacional, que funciona como una mesa de montaje productora de un relato alternativo al de la realidad vivida. El trabajo del Equipo de Dirección se acerca, en este sentido, a las prácticas de arte relacional

porque se obliga a tomar posición por sobre esta realidad. Un Centro Cultural no es tan solo un centro de eventos locales destinados a la “difusión del arte”, como suele mal entenderse, sino un espacio de recuperación de demandas culturales en sentido más amplio. Estas demandas no necesariamente deben considerar la realización de prácticas en el campo artístico, sino estar centradas en acciones de experimentación e innovación social en el terreno de la prospección de lo común. Bajo esta consideración, un Centro Cultural dinamiza procedimientos de resignificación del pasado de las propias comunidades, reconstruyendo los tejidos de antiguos asentamientos hoy visibles en los nuevos relatos destinados a poner en escena las memorias de antiguas luchas. El imaginario local adquiere rasgos expresivos mediante una elaboración conceptual que se pone de manifiesto a través de relatos múltiples y cruzados, que combina las condiciones de posibilidad administrativa con las capacidades reales de programación efectiva y con los amarres intermedios de los avances registrados. En términos estrictos, no existe un solo imaginario local, sino una trama de nociones que fijan un estado determinado de representaciones sobre la idea que las comunidades se hacen de su posición en el mundo.

Un Centro Cultural puede convertirse en una plataforma de acciones educativas vinculadas al espacio escolar, pero relativamente autónoma y dispuesta a recoger demandas juveniles de formación flexible, decididamente extra-escolar. Por ejemplo, un Centro Cultural puede plantearse objetivos de centro juvenil en el montaje de experiencias de nuevos medios, donde el trájín computacional es puesto al servicio de unas demandas comunicativas locales, a cuya editorialidad está asociada la ética de la microinformación. Todo esto posee un sentido en el manejo del ocio de poblaciones de jóvenes para los que el Centro Cultural puede jugar un importante rol de contención simbólica y no meramente educativo.

De un modo análogo, un Centro Cultural puede reconstruir espacios sociales para la tercera edad, tanto en sus iniciativas asociativas como en las vinculadas a nuevas formas de activación de la memoria corporal. De este modo, por ejemplo, el Centro Cultural puede extender sus funciones a las de un centro de salud en un sentido amplio: enfocando actividades al desarrollo de una cultura del autocuidado, involucrando experiencias

tanto culinarias como de primeros auxilios. ¿De qué se trata la cultura? En primer lugar, de la cultura de la corporalidad. Las experiencias de recuperación de lo común pueden estar ligadas a la producción de una cocina hogareña como eje de pertenencia. De este modo, el eje de lo culinario privilegia las memorias barriales en un nivel de gran pulcritud.

En el Parque Cultural de Valparaíso hemos realizado iniciativas en este sentido, en el marco de un gran proyecto que denominamos Sentimental: un programa de actividades en que se invitó a cocineros profesionales conocedores de la cocina hogareña a escoger en la comunidad a mujeres y hombres que se han hecho famosos en la elaboración de una receta, y que por ese hecho adquieren un renombre barrial. Esta iniciativa, bajo el nombre de Vecinal, congregó a los vecinos en sesiones culinarias en las que el resultado fue -siempre- la recuperación de una oralidad que reproduce la memoria de antiguas recetas familiares como patrimonio barrial. No nos interesaba la cocina en el sentido turístico, sino como eje de convivialidad asociado a prácticas corporales que reinventan ritos sociales. Dichas prácticas van desde la danza de salón practicada por centenares de adultos mayores, a través de su filiación a clubes de baile desarrollados en torno al bolero, al vals peruano, a la cueca urbana y al tango. Es en esta trama de coreografización de la vida que se entiende nuestra preocupación por la cocina hogareña, ya que su reproducción sostiene memorias corporales ligadas a la digna modestia de una historia alimentaria de las poblaciones subalternas.

Por otro lado, hay que pensar en la importancia decisiva que un Centro Cultural adquiere en un territorio por el solo hecho de ser construido, y por eso mismo se convierte en un factor de rehabilitación urbana. Más aún, cuando el contexto inmediato en que se concreta el campo estudiado es una vecindad en extremo cercana al Centro Cultural -en que la mayor parte de las veces su presencia compromete a uno o varios barrios-, es visible que se establecen relaciones de lejanía relativa con éste. En relación a lo anterior, la dirección de un Centro Cultural opera como un equipo de intervención de conocimiento, que pone en práctica unos procedimientos etnográficos “de bolsillo” mediante los cuales formaliza un estado determinado de escucha institucional.

Esta escucha se traduce en propuestas de programación

que deben recoger los indicios más significativos de este conjunto de imaginarios barriales, para que sirvan de cuadro de referencia y permitan reconstruir el relato de una política.

Una programación no es una rejilla que proviene de los efectos de cuotas, sino una herramienta que proviene del estudio de campo y que permite redibujarlo para hacerlo avanzar en consistencia. Dicho avance se verifica en las iniciativas de programación, que adquieren un estatuto determinado en función de la capacidad que el Equipo de Dirección formule en vistas a convertirse en relato institucional. El relato institucional se establece, desde su partida, con la existencia de la arquitectura del Centro Cultural. Es decir, un Centro Cultural es un espacio edificado, donde el diseño de su locación va a determinar también su disposición al conocimiento local. No es lo mismo un espacio restaurado que un espacio nuevo, porque ambos acarrear consigo unas memorias diferenciadas. Un espacio nuevo suele representar una voluntad institucional que se agrega a otros equipamientos sociales y está destinado a demarcar la ilusión de una esperanza en un futuro indeterminado. Pero las relaciones que las comunidades sostienen con estos equipamientos culturales reproducen las demandas que suelen ser formuladas sobre la trama ya sancionada de la asistencia social.

Uno de los elementos centrales del estudio de campo inicial debe ser la investigación sobre los momentos complejos de producción intersubjetiva, en virtud de los cuáles se organizan las representaciones de cohesión de las comunidades, pues es en función de estos momentos que se levanta la programación como una ficción cuya expresión es inseparable del contexto pragmático de sus efectos. Un Centro Cultural es una exigencia no solo para la administración, que debe producir las formas de gestión adecuadas al desarrollo de su ficción programática, sino para las propias comunidades, quienes deben plantearse una participación más allá de la asistencia y concebir al Centro Cultural como el lugar de un nuevo tipo de producción de subjetividad.

¿Centros de arte contemporáneo? (Julio 24, 2013)

Disculpen: desde la partida este texto va a ser un “coñazo”. Resulta sin embargo necesario para un argumento que debo exponer en la próxima entrega. Apelo una vez a vuestra paciencia. Hay que leer todo esto con humor: humor negro, pero humor a fin de cuentas. La crítica de arte es próxima a la narrativa corta (paraficción) y le debe todo a la teoría freudiana del chiste.

Hace ya unos años escribí en mi sitio web una serie de artículos sobre espacios de arte. Estos pueden ser todavía consultados, y forman parte de los activos que me han permitido montar el encuadre del Parque Cultural de Valparaíso (PCdV). Entre esos textos había algunos destinados a trabajar la hipótesis de por qué en nuestro país no tendría lugar la construcción y mantención de centros de artes visuales. La tendencia hegemónica de las políticas institucionales (privadas y estatales) promueve las artes de la representación. Los notables de la cultura local -de ideología tardo-moderna- se validan simbólicamente en la teatralidad y la música de acompañamiento. Para satisfacer sus representaciones requieren de unas inversiones ajustadas a las ensoñaciones deflacionadas de sus grupos sociales de referencia. Los artistas locales del teatro y de la música popular, minoritarios, deben competir con la aspiración de simulación oligarca ya instalada por el deseo operático. Una clase política local termina por validar su dominio asistiendo al teatro. Toda clase política local, repito, reproduce el síndrome teatral de Iquique y de Pisagua, para no ir más lejos. De este modo, en ciudades de la zona central se levantan teatros para celebrar el dominio ceremonial de los notables. Y así las cosas, reprodujeron los gestos de una hegemonía simbólica dominada por el modelo del teatro a la italiana. En el caso de las artes plásticas, algunos salitreros que mantuvieron sus fortunas lograron formar colecciones de pintura clásica chilena que luego fueron la base de algunos museos. Los pintores cuyas obras decoraban el interior de la oligarquía terrateniente pasaron a ser objeto de un dominio público simbólico de alto valor de culto para ciertas comunidades.

Hacia fines de siglo XX, aparecieron en provincia nuevos equipamientos culturales en los que las salas de exhibición siempre fueron habilitadas como anexos, como pasillos, hall de ingreso, salas multiuso con paneles,

subterráneos de ladrillo a la vista -salvo honrosas excepciones-, destinadas a colgar cuadros de todos los tipos, formatos y calidades.

En cuanto a las artes visuales, no hay en el país espacios que puedan acoger con dignidad obras que excedan los formatos habituales. Por ejemplo, no se imaginan ustedes lo que significa montar una instalación en el Palacio Astoreca en Iquique, o en la sala de la Galería Municipal de Arte de Valparaíso. No hay cómo, sin que la obra se vea seriamente afectada. Ya no es serio, por cierto, aceptar exponer en esas condiciones. A esto se agrega que las obras contemporáneas han planteado nuevas necesidades expositivas, al punto que han puesto en crisis la noción de exhibición misma. Sin embargo, al final de todo lo que los artistas quieren es exponer, porque todavía no asumen con fuerza la deslocalización de las condiciones de exposición.

En francés, el filósofo Jean-Luc Nancy emplea una fórmula: *ex(peau)sition*. Situación del cuerpo desde la piel. La piel-fuera-de-sí. Más bien, el cuerpo-fuera-de-sí. Ni siquiera. El cuerpo de la obra, siendo, en su modo de tomar posición. En Valparaíso, la *ruinificación* de la ciudad pone en crisis las condiciones bajo las cuáles los artistas ponen el cuerpo.

Regreso a la provincia: nada puede competir contra la consolación escénica, en sentido amplio. La inversión en infraestructura se ha formalizado en centros culturales locales y teatros regionales, no en centros de artes visuales en sentido estricto. Pero aquí hay que hacer otra distinción: los centros de cultura son para las poblaciones vulnerables, mientras que los teatros regionales satisfacen las ensoñaciones de la pequeña-burguesía rural ya urbanizada, y que requiere de una consolación escenográfica que la instale simbólicamente en una filiación patronal dependiente.

Suele ocurrir que los artistas de regiones, tardo-modernos en su gran mayoría, le impongan a los centros culturales una carga que estos no tendrían por qué asumir. Algunos centros son destinados la animación social, fácilmente convertible en trabajo de recomposición territorial partidaria. Este es un gran tema por venir. Pero hay centros en que sus directivos sucumben a la presión y aceptan sostener malas salas de exhibición para artistas que padecen el síndrome de la in-inscripción. De este modo, los centros exhiben aquello que no logra ser reconocido

jamás en un espacio de exigencia formal distintivo. Hay que entender que los centros culturales están para otra cosa mucho más importante que convertirse en malas salas de exhibición. Esas cosas mucho más importantes tienen que ver con las investigaciones del imaginario local. Dejémoslo hasta aquí.

¿Por qué no se construyen en Chile centros de artes visuales formalmente autónomos, cuyo destino sea nada más que la aceleración de la transferencia artística? Espacios cuya política de programación le haga un lugar de privilegio a producciones propias asociadas a residencias consistentes, pensadas para hacer avanzar de manera decisiva las prácticas y convertirse en espacios de experimentación. A estos espacios se asocia -a menudo- un diplomado en estudios curatoriales y/o estudios visuales. ¡Eso no será posible en nuestro país! No es del interés de los notables locales. Tampoco es del interés de las escuelas universitarias, porque ven en ello un atentado a las mañas de los “docentes totémicos”, que les enseñan a sus estudiantes a *cómo-les-debe-ir-mal*.

¿Se imaginan ustedes cuánto puede costar un centro de artes visuales que deba invitar a un artista internacional a realizar un proyecto, que luego deberá ser exhibido en el lugar, y que servirá de insumo al desarrollo de una escena local determinada? Pondría en duda la posición de los ya deprimidos totémicos. ¿Y cuántos proyectos de residencia se pueden sostener al año? Imaginemos que solo puedan ser tres. ¿Saben cuanto personal con competencias estrictas se debe contratar para mantener la mencionada plataforma? De partida, una plataforma de levantamiento de recursos que complete el presupuesto ya asignado. Luego, un aparato de comunicaciones bilingüe, experto en colocación y conocedor de los circuitos editoriales. A todo eso se agrega un aparato de producción dispuesto a responder a los índices de creatividad de los artistas residentes: se necesita gente que aborde financiera y conceptualmente la producción de reciprocidad. Porque todo esto se debe pensar en la perspectiva de convertir un *plan piloto* en plataforma de inscripción internacional, con una movilidad determinada y pensada de manera especial, apta para incidir en las cadenas de acceso a la circulación efectiva del arte chileno.

Pues bien: sabiendo que no será jamás posible levantar un modelo operativo de centro de arte autónomo, el PCdV ha optado por articular funciones de tres tipos:

centro cultural, centro de arte y centro comunitario. Estas funciones poseen la particularidad de rebotar unas en otras y producir efectos en otros campos. En danza, por ejemplo, la decisión ha sido conectar realidades que obedecen a un centro cultural y a un centro de arte, a partir de una investigación de los cuerpos imaginados en los trayectos cotidianos. Es la frase de Nancy la que repercute en la organización de las conexiones: el cuerpo ex-puesto. Así mismo, en teatro las residencias plantean un horizonte en que la corporalidad de la voz define la nitidez perceptual del *grano* de la historia. En pintura, las prácticas se formatean para recibir la presión de su ámbito propio y acelerar los procesos de transferencia informativa.

Regreso al título: no habrá en Chile centros de artes visuales —en forma—, porque la decisión política ha sido —desde fines de los años sesenta en adelante— la de compensar el malestar por la vía de la consolación ritual del discurso.

Densidad (Diciembre 16, 2013)

Entre el 2 y el 6 de diciembre participé en un encuentro de ciencias de la literatura organizado por el programa de doctorado de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Este tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. El tema de mi ponencia fue *De cómo convertir un diagrama de obra en hipótesis de trabajo en el sector cultural*. Obviamente, a partir de la experiencia de encuadre y montaje de la apertura del Parque Cultural de Valparaíso. Ya era extraño que el tema interesara a gente que trabaja en ciencias literarias. Sin embargo no es de extrañar ante el peso de la transversalidad en los estudios de postgrado de algunas universidades brasileñas. Más aún si el encuentro tenía lugar en el MAM Río.

Lo primero que sorprende al llegar al museo es un afiche de promoción en que se pregunta: ¿Cuál es el papel de un museo en la economía simbólica de la ciudad? Hay otras preguntas asociadas, tales como ¿Esto es un museo pegado a una escuela, o es una escuela pegada a un museo? El museo mismo se plantea como un dispositivo educativo de excepción.

Todas estas preguntas no sorprenden al saber quien es el director del museo. Se trata, sin más, de Paulo Herkenhoff, quien fuera el curador de la XXIV Bial

de Sao Paulo (1998): *Historias de canibalismo y antropofagia*. En esa ocasión, me invitó a trabajar y me encomendó la tarea de montar una exposición de Roberto Matta que cerré en torno al periodo 1939-1949.

Lo que aprendí trabajando con Paulo Herkenhoff fue a *meditar el método*. *Meditatio* es una palabra que ya está presente en los estoicos, y su valor de reflexión atenta -de preocupación penetrada- retoma un valor excepcional desde el griego *mélétao*: tomar cuidado, estudiar, cultivar. Es la definición de curatoría: cuidar, tomar a cargo. Poner en movimiento el espíritu, entrar en su manera, en su vía. Son los dos aspectos que podemos encontrar en el método. Todo esto lo plantea Nancy en un corto ensayo sobre el método que desde la singularidad modula, modeliza y modifica lo universal. Valparaíso es nuestra singularidad. Desde ésta es posible pensar lo universal del patrimonio, por ejemplo, como uno de los complejos que da forma a las condiciones del imaginario local.

Cuando Paulo Herkenhoff pensó en el eje de la XXIV Bienal de Sao Paulo se hizo la siguiente pregunta: ¿cuál ha sido el momento de mayor densidad del arte brasileño? Y definió ese momento a partir de dos acontecimientos: la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo de 1922 y la publicación del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928. Cuando pensé en la hipótesis de apertura del PCdV, me hice una pregunta similar: ¿cuál es el momento de mayor densidad en el imaginario contemporáneo de Valparaíso? Esto es lo que le debo a Paulo Herkenhoff: el haber aprendido a formular esa pregunta. El día de hoy presento en el Museo Castagnino-MACRO de Rosario el libro *Escritura Funcionaria*, editado por Curatoría Forense, que reúne los textos escritos entre febrero del 2011 y octubre del 2013 relativos al montaje de las hipótesis que me han permitido convertir el estudio de la densidad porteña en política de programación.

Palabras en la presentación de *escritura funcionaria* en el CENTEX – CNCA (Enero 8, 2014)

Escritura Funcionaria no fue un libro concebido inicialmente como libro, sino que se fue convirtiendo en libro por necesidad política, para poner en pie el relato de un montaje. El libro está dedicado a exponer una Poética de la Gestión. Una poética del saber de la gestión.

Una política de la gestión del saber *sobre ciertas cosas*.

Se subentiende que trata cuestiones de andamiaje: de las construcciones narrativas que sostienen mi acción como Director General del Parque Cultural de Valparaíso y del discurso que se interroga sobre la puesta en forma de su consistencia programática.

La gestión no es un concepto, sino un campo de acontecimientos ordenados por la decretalidad de la rendición de cuentas. La gestión exige la recuperación de su propia novela sumergida. La gestión no es el anverso de la ficción sino su declinación, en sentido latino.

Si la gestión es una declinación de la ficción, la ficción -por su parte- proviene del *clínamen* (Lucrecio), y de su efecto político verificable en mis textos funcionarios en dos asentamientos teóricos: el primero en el de la teoría del malestar, el segundo en el de la teoría de las instituciones (empleo la palabra asentamiento en su acepción de unidad productiva en el campo léxico de la reforma agraria).

La teoría del malestar remite a la política de la corporalidad y a las maneras de la mesa. La teoría de la institución emite mediante el protocolo, los manuales de uso, la pragmática de los procesos, los perfiles de cargo, produciendo la regularidad de servicio.

Este libro reúne textos que *tematizan* unas operaciones ejecutadas sobre unos objetos fugitivos del discurso cuya fijación atraviesa las fronteras entre saberes locales de diversa consistencia y magnitud, forjando una pequeña *ética de la iniciativa*.

El punto nodal de esta ética es “la promesa de mantener las promesas”, implícita en la petición de fidelidad entre unas palabras y unas acciones programáticas. Este es un efecto que aparece formulado en una obra de Paul Ricoeur *Del texto a la acción*, en su capítulo titulado, justamente, *La Iniciativa*. Agregó: la iniciativa de la palabra. La escritura de estos textos reproducen las cuatro fases esbozadas por Ricoeur en el análisis de la iniciativa: primero, PUEDO HACERLO (la escritura como potencia); segundo, LO HAGO (la escritura como andamiaje), tercero, INTERVENGO (inscribo mi acto de escritura en un decurso -burocrático- del mundo local); y cuarto, PERSEVERO (afirmo una cierta condición duradera de la función). *Escritura funcionaria*, escritura de función, función de la escritura en la empresa local de articular lo factible, lo decible y lo visible.

La máquina de coser (Marzo 31, 2014)

Al finalizar el ensayo *Contar historias*¹⁹, menciono en relación a la novela *Balzac y la costurera china* de Dai Sijie que aprendí a leer y a escribir sobre la cubierta de la máquina de coser Husqvarna de mi madre. La cubierta tenía una tapa que se podía remover, por la que se accedía a un “espacio canguro” donde la máquina era introducida a una especie de nicho marsupial fabricado en madera terciada curva, sostenido por severas patas metálicas entre las que se encajaba la plataforma de pedaleo. Luego se ponía la cubierta y quedaba convertida en una mesa. Cuando uno se sentaba a hacer la tarea, los pies quedaban sobre la placa de pedaleo, de modo que mientras avanzaba la lectura, la rueda sin la cinta de cuero del mecanismo motriz giraba en banda produciendo un sonido de inquietante regularidad.

La máquina de coser, así concebida, era nuestro molino doméstico de conocimiento. Adecuado a la movilidad social de un familia de clase media modesta, siempre asediada por el fantasma de la carestía.

Todas mis hermanas y mi hermano aprendieron a leer y a escribir en esa *mesa-canguro*. El hecho de que tuviese un vientre donde se podía guardar el dispositivo de costura hacía que éste adquiriera funciones de expansión materna altamente significativas. Los primeros ejercicios de escritura nos ponían en contacto directo con la práctica de la costura simbólica de los relatos. El primero de ellos provenía de mi propia madre, dando forma a un tipo de “novela de origen” cuya mitología ya está prefigurada en el primer párrafo de esta entrega.

La máquina fue adquirida gracias a una iniciativa del sindicato, mientras mi padre trabajaba en una fábrica textil de la que fuera despedido más tarde por liderar una huelga contra la Compañía Grace, que era dueña de la fábrica. Uno de mis primeros recuerdos de infancia fue ver cómo bajaban la máquina de un camión, perfectamente embalada. Una vez sacada del cajón, este sirvió de escondrijo, de lugar secreto, de refugio para la formación de un sólido sentimiento de soledad y autonomía que no hizo más que acrecentarse con los años.

19Nota de la editora: cf. Mellado, J. (2014). *Contar historias / Marzo 18, 2014*. Ensayo consultable en <http://justopastorvalparaiso.blogspot.cl/2014/03/contar-historias.html>

En su interior habilité una tabla para que me sirviera de mesa y puse un cojín para sentarme en cuclillas. Sobre la mesa improvisada dispuse una palmatoria con una vela, para leer los primeros libros. Los ejercicios escolares eran realizados sobre la máquina de coser, mientras que las lecturas se regían por un ceremonial secreto, que me instaba a formular la disidencia dentro de la casa, habilitada por los rudimentos de la lengua francesa que ya comenzaba a operar como ficticia y sustituta lengua madre. Todo esto fue montado en el espacio doméstico de un departamento en los colectivos de Pelantaro con Carrera en Concepción, a comienzos de los años cincuenta. Esa adquisición familiar precedió en una década a las que se organizaron durante los primeros años del gobierno de Eduardo Frei Montalva en el sector poblacional. Aquí hubo un corrimiento orgánico significativo en que el movimiento social se reconoce por su pertenencia al territorio y no por la determinación fabril. En parte, porque proviene en su mayoría de sectores rurales que se instalan como “callampas” en la periferia de las ciudades. En ese momento, la posesión de una máquina de coser en sectores campesinos era coincidente con el desarrollo de dos procesos colectivos significativos a comienzos de los años sesenta: la reforma agraria y la campaña de alfabetización. La confección a domicilio convertía la casa en una pequeña unidad productiva, directamente ligada a la medición de los cuerpos y a la puesta en escena de un vestuario serializado destinado a cubrir la escolaridad y el trabajo. La máquina fortalece la casa.

Así como por el exterior se resuelven las conexiones a las redes de agua, electricidad y alcantarillado como expresión de las costuras urbanas básicas de la trama de la ciudad; en el interior se marca la dinámica de las familias y se construye una correspondencia cósmica con la regularidad del trabajo, dominada por la adscripción laboral del padre o del jefe de familia.

La máquina de coser asegura la costura de la nueva trama urbana y ancla el ejercicio imaginario de la textualidad por venir. La atención que he portado en mi trabajo analítico a las obras de arte chilenas que trabajan sobre referentes que involucran las prácticas de corte y confección ha estado precedida por el rol de la maquilalidad de la costura en la construcción de la novela familiar.

La costura y el deslizamiento léxico hacia el efecto de superficie de la sutura están estrictamente motivados

por la cercanía técnica de la máquina de coser y de una prensa de grabado. En esta comparación, esta última vendría a ser una máquina de coser extremadamente lenta y regresiva, que enfatizaría su capacidad simbólica al reproducir el efecto de objetos en seco sobre papel gofrado, “fabricando” sobre la superficie unos signos protuberantes que simulaban el efecto táctil de una costura. Por antagonismo, esa protuberancia reconocía el origen de su matriz ahuecada en las marcas que sobre el cuerpo de mi madre había dejado un neumotórax traumático a los doce o catorce años, y que supuso la introducción de un tubo en la cavidad pleural por el espacio intercostal. La marca de esa intervención estuvo ligada a la percepción que tuvimos del cuerpo de nuestra madre, disimulada por ésta de nuestra mirada furtiva mediante sutiles adjunciones de fragmentos de tela en vestidos y trajes de baño. Ese hueco era el signo de nuestra propia falla; ahí se alojaba la prueba de nuestra fragilidad social, la dimensión del vacío que nos restaba de una completud a la que solo podríamos acceder a través de una ficción montada en este doble procedimiento de intervención intercostal, de pragmática y risible referencia bíblica. La obra que forjamos proviene de esta costilla faltante. La escritura cubre el hueco. Mi madre ha muerto.

Investigación de imaginarios locales (Mayo 26, 2014)

Las Chullpas son construcciones funerarias. Los aymaras las construyeron para proteger la imagen de sus antepasados y para educar a sus herederos sobre los ritos funerarios presentes hasta nuestros días. Cuando una mujer caminaba con su hijo cargado en la espalda junto a una chullpa, no le daba la cara y hacía todo ese tramo dándole la espalda al monumento. De lo contrario, el niño sufriría de constipación.

En el 2009, Rodolfo Andaur -joven curador iquiqueño- montó *Proyecto Chullpas* en Colchane, donde invitó a participar a Jo Muñoz, artista visual que actualmente reside en Valparaíso. La artista aprendió a tejer en telar a través de una mujer aymara, Vilma Mamani Choque, original de Colchane (en la frontera con Bolivia), quien ha tenido que abandonar su tierra. Juntas tejen y crean el imaginario de un “chullpas” guiadas por el relato que Vilma Mamani conserva desde su infancia en el altiplano.

El trabajo es registrado en video. El enfrentamiento de dos mujeres con experiencias distantes, pero que se cruzan bajo una misma lógica. Un quehacer sin necesidad, donde la artista se dispone a aprender y recibir todo aquello que sirve de material para su posterior producción artística.

El tema es que la mitología de la chullpa indicaba que ese espacio conducía, transportaba a otro estado espiritual y territorial. La persona sepultada en la chullpa pasaba a otro estado. De un modo análogo, muchos artistas de Iquique comenzaron a desarrollar la hipótesis de cambiar de estado. Cambiar de estatuto, en el arte, en la cultura, pasaba por revelar el valor de un rito de paso. Ello quedaba sometido a la máxima literalidad en la cercanía de la frontera. Entonces, había que hacer el ejercicio de montar una exposición que durara solamente un día y que fuera parte, por ejemplo, de un espacio no-artístico: pongamos, una feria en Pisiga-Colchane.

¡Que mejor que formar parte de la feria armando una exposición con una artista en residencia que generaba un producto instantáneo donde la lectura desde el Estado es siempre arriesgada! Y la posición desde el Estado estaba desde ya habilitada por el hecho de proceder de un concurso FONDART, que legitimaba su condición de artista. No había otro modo. La frontera del arte se pondría en tensión en la frontera de las lenguas y, sobre todo, de las traducciones de contrabando.

Pues bien: este es un caso de realización de un proceso específico de investigación de un imaginario local.

El julio del año pasado, Rodolfo Andaur programó en el Parque Cultural de Valparaíso la visita de Ute Meta Bauer: curadora alemana que trabajaba en ese entonces en el MIT, pero que desde hace un año es directora del Centro de Arte Contemporáneo de Singapur. Estuvo acompañada por José Falcone, poeta peruano que trabaja en la Universidad de Harvard, y Rossel Messeguer, fotógrafa española que meses después presentaría en la Biblioteca del PCdV su libro.

El propósito de dicho encuentro era hablar de lo que significaba en Valparaíso trabajar en arte contemporáneo con el escenario del Parque Cultural como dispositivo de aceleración crítica. Para que entiendan los operadores políticos que me combaten: en su función de centro cultural y de centro de arte, el PCdV se define como un dispositivo de investigación del imaginario local.

Para seguir abordando este tema, en junio habrá otro encuentro. Vendrán Lorenzo Sandoval, artista visual español, e Ignacio Acosta, artista visual chileno radicado en Londres. Estaremos además Rodolfo Andaur y quien escribe, con la colaboración y auspicio del área de artes visuales del CNCA.

En lo que a mí respecta, hay prácticas rituales (sociales) que resultan ser más consistentes que muchas acciones reguladas de arte contemporáneo.

Por eso partí haciendo referencia a las *chullpas*, como espacios rituales que nos pueden decir algo más de las prácticas de arte como dispositivos relacionales. En esta lógica, lo que primero se pone en juego es la noción de exposición. En el Parque Cultural, ello permite operar programas que combinan momentos de afirmación convencional con momentos de aceleración. Esto quiere decir que se abre la discusión hacia la viabilidad de estrategias editoriales como sustitutos eficaces para configurar espacios de producción en zonas deflacionadas.

Ahora bien: Rodolfo Andaur forma parte del workshop de curaduría desarrollado por el equipo de la XXXI Bial de Sao Paulo. Antes había estado en un viaje de trabajo que lo condujo a Turquía, a Kurdistán y a Irán. De eso va a hablar en junio próximo. Los xenófobos locales ya se estarán preguntando: ¿Y esto que tiene que ver con Valparaíso? Lo primero que hay que decirles es que no se debe olvidar la vieja máxima de los poetas de Amereida: *todo se edifica desde la palabra*. Realizar un viaje a Kurdistán es hacer un viaje a la fuente de la palabra. Kurdistán es -por el momento- tan solo una palabra, poética, asignada a un territorio. No hay artes en sentido occidental, ni clásico, ni contemporáneo. Algo similar planteaba Catherine David hace unos años atrás al tener que localizar el arte contemporáneo palestino. A su juicio, el arte contemporáneo palestino estaba en el cine palestino.

Lo que descubrió Rodolfo Andaur en su viaje fueron relatos sobre Kurdistán como posición in-inscriptible en el mapa diplomático de las lenguas. Lo vuelvo a repetir: solo existe en la lengua y por la lengua. No es una nación, no es un Estado, pero existe en el lenguaje, en el relato de una historia in-reparable. Es entonces cuando me viene a la memoria la frase acuñada por el artista quebequés

Gilles Vigneault: tenemos un territorio, no tenemos un país. En efecto, tenía el país de la lengua y por eso podía cantar *voilà le pays que j'aime*.

Si Valparaíso es la palabra, entonces, pensemos en que probablemente haya demasiada imagen. Es preciso re/traerse a la palabra. Un momento. Es tan solo una hipótesis de trabajo. De todo esto hablaremos en junio en el Parque Cultural, como una apertura a la *forzada editorialidad* de los espacios de arte contemporáneo.

De cómo se trabajó la producción programática del PCdV (Mayo 22, 2014)

¿Que garantía hay que algunas agrupaciones lean de otra manera el territorio? Esta es una pregunta modificada. En una entrega anterior me he referido a esta pregunta, formulada por una lectora, en la que el objeto de la interpelación era la Autoridad. Esta vez he querido dirigirla hacia algunas agrupaciones que asumen el apelativo de “culturales”. En verdad, son mas amplias de objetivos, porque practican un modo de comportamiento que va desde iniciativas para generación de recursos económicos propios, hasta la organización de cursos de formación en el terreno de las “artes de la calle”, pasando por la representabilidad de facciones alternativas del movimiento social.

Cuando se tiene una “casa para el arte”, es complejo el destino de las “artes de la calle”, cuyos sostenedores deben demostrar de qué manera re-significan la propia calle como escenario. Se ha hecho visible un *síndrome de saltimbanqui* cuya fragilidad expresiva pone de manifiesto la necesidad, no de formación, sino de competencia efectiva de un tipo de prestación que en la ciudad se ha vuelto deficitaria debido a la amplificación de la densidad estética de múltiples manifestaciones de artes implícitas, que se conectan con lo más significativo de la cultura popular.

En una ocasión, discutí con sus representantes sobre las tres funciones del PCdV: función de centro cultural, función de centro de arte y función de centro comunitario. En su práctica, la función de centro de arte exigía ir mucho más allá que la expresión de un gremio. El centro de arte trabaja con artistas específicos y no con gremios. Los gremios están para asuntos gremiales, valga la redundancia. Pero escudarse en un gremio o en

una agrupación para obtener cuotas en la programación de un dispositivo cultural atenta contra toda coherencia de conducción. Los centros culturales complejos no se manejan de este modo. El diálogo del PCdV con los artistas se establece en el nivel de las prácticas específicas, incluidas las “artes de la calle”.

Por esa razón mi invitación fue a que participaran en un Laboratorio de trabajo sobre el territorio. Para eso redacté dos textos que he publicado en mi libro *Escritura Funcionaria*²⁰. De este modo, establecí las condiciones para la colaboración en torno a una iniciativa en el marco de la función de centro de arte. En este proyecto establecimos dos ejes: Cerro La Loma y subida Cumming. Pero cuando llegó la hora de iniciar el proyecto, ninguno de esos representantes se presentó. De modo que con algunos agentes culturales de otra agrupación (Plan Cerro) hicimos la primera tentativa de trabajo en la subida Cumming.

Lo interesante del trabajo que realizamos con Plan Cerro fue que del análisis (lectura) del territorio inmediato, abordamos la situación del Estanque. ¿Cual fue el resultado? Que Plan Cerro, con posterioridad, elaboró las bases de un concurso de ideas para el destino de dicho lugar, que fue efectivamente valorado a través de un fondo del CNCA destinado al respecto. Fue así como de todo eso hubo un concurso que sancionó un premio y que eso existe hoy como un antecedente que señala un estado de la interacción entre el PCdV y sus vecinos. Pero este no fue el único resultado del Laboratorio fallido que intenté realizar con representantes de agrupaciones. En otro plano, pero en la misma función de centro de arte, la lectura que hice del territorio me llevó a considerar dos elementos que ya existían. Por un lado, la experiencia del Festival Internacional Danzalborde, y por otro lado, el proyecto de Fundación Siemens en torno al concepto del “movimiento más allá del movimiento”. Desde estas dos experiencias me fue posible montar el proyecto

20 cf. Mellado, J. (2013): “Laboratorio Cumming”. En *Escritura Funcionaria: ensayos sobre políticas de gestión en arte y cultura*. Editorial Curatoría Forense, Córdoba, pp. 134-137.

Movimiento Sur, sobre cuyo desarrollo he publicado otros dos textos en el libro ya referido²¹.

Este es un ejemplo de cómo responden de manera insuficiente algunos representantes que no se restaron de sostener acuerdos de colaboración compartida. Lo que abunda en ellos es la exigencias de cuotas en una programación, sin mediar la pertinencia de sus propuestas. Es así que me puedo referir a solicitudes de los representantes para ocupar la fachada del edificio de Difusión con una pintura mural colectiva. Tuve que responder de manera muy cuidadosa, argumentando en favor de los principios de la arquitectura moderna y del rol del concreto a la vista en una obra como ésta, que ya se había convertido en “patrimonio contemporáneo” de la ciudad. No bastó sin embargo mi respuesta, porque de todos modos estos representantes han sostenido que de mi parte ha primado un principio de discriminación. Mi respuesta ha sido otra. Es lo que he demostrado a través de dos experiencias de “pintura mural” realizadas por dos grandes artistas internacionales de primera línea como son Ai Weiwei y Erick Beltrán, con los que fue posible realizar proyectos que en caso alguno atentaron contra la arquitectura. De modo que demostré cómo era posible leer las propias posibilidades formales que los edificios nos ofrecían para señalar cual era el rango de nuestras exigencias formales. Para eso estamos. Para señalar rangos de rigor en la prácticas artísticas locales a partir de una consideración sobre el estado de los consensos de una masa crítica determinada en relación a las mencionadas prácticas.

Es así como se trabaja en un dispositivo complejo como el PCdV, que incorpora demandas efectivas de la escena artística, pero como corresponde a sus facultades: a partir de la lectura que hacemos como Dirección del estado del imaginario local y de la posición de las prácticas.

21 cf. Mellado, J. (2013): “Laboratorio Movimiento Sur (1 y 2)”. En *Escritura Funcionaria...*, pp. 137-141.

Apuntes para el cierre de las primeras jornadas de historia local: culinaria y canto popular como ejes de trabajo (Septiembre 4, 2014)

En el texto que publiqué bajo el título *El "Efecto Roberto Parra" en la cultura local de San Antonio*²², no mencioné al resto de los participantes del coloquio al que hacía referencia, ya que señalé que merecían una columna entera por sí mismos. Ya tendría que presentarse el momento para ello, porque esta compleja operación de desplazamiento de una diagrama de obra y su conversión en eje de investigación de un imaginario local, no hace más que comenzar.

Justamente, en esos días fue subida a la web de la revista *Artisbock* la entrevista que me realizó Catalina Mena en el marco de un proyecto radial sostenido por la revista y el Centro Cultural de España en Santiago. En esta entrevista, una de las cosas en las que insisto es en esta hipótesis sobre el efecto estético de prácticas rituales, que resulta ser de mayor densidad que el efecto de muchas obras de arte contemporáneo. Es decir, que la diagramaticidad de ciertas prácticas locales permite recomponer simbólicamente la vida de unas comunidades. En este caso, este diagrama estaba montado sobre el modelo de la décima espinela, tanto en su versión "divina" -como lo habíamos experimentado con Lito Celis en San Pedro de Melipilla para el día de la Virgen del Carmen- como en su versión "humana", el 8 de agosto en San Antonio. Entonces, quiero seguir hablando del coloquio de San Antonio. Participó en él Marcelo Mellado, que reconstruyó una historia local de debates y conflictos entre iniciativas autónomas y autoridades locales. Lo hizo fijando el estado de situación de una disputa por la hegemonía del manejo del campo cultural que muchas veces se resuelve en el control de edificios recién construidos, pero sin que exista en la localidad un contingente de profesionales sobre los cuáles se sostenga un "modelo de gestión" adecuado.

En el fondo, ponía en advertencia a (in)ciertos poderes fácticos de un hecho sencillo: el trabajo cultural no se agota en organizar una "rejilla programática"

22 cf. Mellado, J. (2014): "El 'Efecto Roberto Parra' en la cultura local de San Antonio", texto en el blog personal del autor <http://justopastorvalparaiso.blogspot.com/>

para satisfacer cuotas, como ya está siendo habitual, sino en construir un mito orgánico de la ciudad -para la ciudad-, en el entendido que entre el "de" y el "para" se instala la temporalidad de una memoria social expandida entre la portuaria residualizada y el ceremonial de la sentimentalidad que le corresponde.

Una de las intervenciones más significativas que desde el público tuvo lugar, fue la de don Rubén Mesa, porque lo que planteó fue la necesidad de no permitir que se diluyera la memoria portuaria anterior a la implantación del nuevo modelo de producción, que es el que sostiene la economía del actual puerto de San Antonio. Esa memoria obrero-marítima vinculada a una memoria de correspondencia ferroviaria debe ser investigada y convertida en el soporte de un imaginario contemporáneo, que comparte con la sentimentalidad vinculante del bolero y la cueca brava -y su culinaria complementaria- las bases de la reconstrucción actual del mito orgánico elaborado como recurso de amortiguación simbólica. No seamos ingenuos: existe en todo esto una "demanda de pasado" que aprovecha el impulso de unas reivindicaciones de memorias que no podrán jamás sustraerse de la producción de sus usos. En este sentido, estamos siendo amenazados por una pyme regional del patrimonio, para la que la memoria social aparece como ilustración de un esencialismo de la conservación que no admite su derrota ante el nivel de las inversiones foráneas destinadas a la restauración de sitios y su posterior conversión en infraestructura. Refacciones destinadas a habilitar la pequeña y ya precarizada industria gastronómica, solo perceptible en algunos cerros de Valparaíso.

En ese sentido, San Antonio posee la ventaja de no presentarse todavía como un polo forzado de turismo compensatorio. Lo que importa, en el estudio del pasado -de las gentes- es poder reconstruir, y sobre todo, representar *lo que falta*. El patrimonialismo municipalizado atenta contra el discurso de la reparación *ejercíndose a sí mismo* en un referente que sobrevive para borrar las diferencias, redistribuyendo el poder de manejo de las averías simbólicas sobre un pasado garantizado por una oligarquía local que ya no existe: que abandonó la ciudad. Es en el contexto de lo anterior que el discurso de Pilar Hurtado -crítica gastronómica, miembro de Pebre (Corporación por las Cocinas de Chile)- adquirió una

importancia capital en el mencionado coloquio del 8 de agosto en San Antonio. Le habían solicitado referirse a la culinaria porteña. ¡Gran sorpresa para muchos! En el puerto se consume bastante menos pescado y mariscos de lo que se supone. Más bien, se omite el lugar que ocupan los “interiores” en la cocina hogareña del puerto. Y de este modo, Pilar Hurtado expuso con extraordinaria erudición las “epopeyas de las comidas y bebidas” del puerto, desde la cual se podría levantar una “teoría general de la culinaria portuaria”. Ello confirmaba una hipótesis que Ritta Lara ya había sostenido en una entrevista realizada para el Canal de la Cámara de Diputados donde hizo el elogio del consumo de la carne de caballo y de la diligencia con que su abuela preparaba “la carne de segunda”, porque en los hogares porteños no se consumía habitualmente “carne de primera”. Particular función tenía en esta estrategia de reparación culinaria el “mote de pobre”.

De esto se trata: de reconstruir indicios de distinción y de continuidad entre uno y otro consumo para combatir la trivialidad de la nostalgia. Justamente es allí que se hace visible la discontinuidad de la “historia de los oprimidos”, como discontinuidad no patrimonializable.

En ese sentido, lo que no se quiere decir de Valparaíso es que en la remodelación del edificio DUOC y del Palacio Baburizza lo que hay, en el fondo, es una operación de recomposición historiográfica que restituye de manera delegada el viejo espíritu de una oligarquía local que ni siquiera dejó como herencia el mobiliario. De ahí la proliferación -en el presente- de coleccionistas que sustituyen al historiador, recuperando aquello que ha sido olvidado por la historia de los opresores.

La historia social del puerto, entonces, está vinculada a la historia de la cocina hogareña. Más que eso: la expansión pública de la cocina hogareña sostiene la historia social del puerto, solo que no ha sido reconocida de modo adecuado. En los estudios regionales, el espacio culinario es un nuevo escenario de la lucha de clases en la producción de imagen de la corporalidad que corresponde, siendo ésta otra manera de “historizar” esas luchas. Pero, como señala Pablo Aravena en *Formas para tratar con el pasado*, no para ser guardianes de las imágenes que le pudieran servir a los oprimidos en las próximas luchas. La historiografía no repara el olvido, sino la justicia.

Regreso a la culinaria: nada de lo que he dicho sobre la operación de patrimonialización -inevitablemente oligarquizante- tiene que ver con la cocina aspiracional afecta al tipo de turismo que ya conocemos en Valparaíso, y que padecemos. Ese es un eje no suficientemente considerado para verificar la trazabilidad de la gentificación, en contra de la culinaria popular que recupera los gestos de la cocina hogareña como franja de reposición de una memoria de clases que ha sido encubierta por la ilusión de una patrimonialística de proyecciones universales.

Pero esto no es re-hacer la historia de la vida privada de los oprimidos, sino agredir el pasado para que este retroceda asustado y permita una desnaturalización del presente, que a juicio del propio Pablo Aravena debiera acentuar su “carácter provisorio, frágil, arbitrario y artificial”. Comprensión básica para aceptar que lo nuevo es posible “en la historia”.

Ahora bien: en el caso de San Antonio se articula la canción popular con la culinaria, desde la recuperación de una memoria clásica -lo repito-, que plantea la necesidad de escribir una “historia de los pobres de la ciudad” a través de la transferencia de la décima como soporte narrativo -desde el campo hacia la urbe- para sostener la viabilidad de unas historias locales de la corporalidad portuaria y de las sobrevivencias de un inconsciente rural específico.

Dicho sea de paso: si hay un antecedente de historia local, deseo hacer mención a una novela que anticipa “toda” la sociología de la que es dable esperar hoy día nada más que la protección nocional de la política local. Me refiero a *Gran señor y rajadiablos* de Eduardo Barrios, que toma el ejemplo generativo de una hacienda real en el sector de El Turco, bajo cuya encina monumental se sentaban a conversar algunos de los primeros refugiados del Winnipeg. Esta es una novela publicada en 1948 que habla de la hacendalidad chilena de 1870-1890, pero cuyo diagrama anticipa la línea de hegemonía territorial de la línea de explotación jesuítica que me recordó Luis Álvarez hace algunas semanas, y que reúne la hacienda de Graneros con los lavaderos de oro de Alhué y las haciendas graneleras de Bucalemu. Dicho sea de paso, ese es el contexto en que se desarrolla el canto popular que recuperamos

en San Pedro de Melipilla -la contemporaneidad de lo no-contemporáneo-, y cuyos efectos estéticos me parecen de mayor densidad que las producciones de algunas prácticas artísticas contemporáneas. No es posible pensar hoy día que ciertas producciones de arte anticipen la consciencia histórica porque han regresado a su función habitual, al menos en Chile, que ha sido ilustrar el discurso de la historia. Los únicos momentos en que esto no ha ocurrido han sido en 1965 con las artes de la huella (Balmes) y en 1980 con las artes de la excavación (Dittborn / Leppe). Pero al final, repito, las artes han regresado a su condición decorativa del discurso de la historia.

Cuando he sostenido el proyecto inicial de apertura del Parque Cultural de Valparaíso, sin embargo, me apoyé en dos obras desde cuyos diagramas era posible iniciar una investigación sobre el imaginario local como condición simbólica para una escritura de historia local. Una historia que debía instalar sus propias condiciones epistemológicas, no como zona académica secundaria ni como subordinación singularizada de procesos de larga duración, sino como actualidad de un pasado que no impide el acceso a las historias de los oprimidos.

El bolero, la cueca brava, la cocina hogareña, son ejes de trabajo contruidos a partir del *efecto efectivo* de sus diagramas, que viene a ser como una especie de meta-efecto que obliga a re/visar la función de las narrativas de la pérdida y del abandono puestas en juego mediante una sentimentalidad que se inscribe en el reverso de la politicidad de su fuerza constitutiva.

De este modo podemos conectar historias de matadero al reconstruir los fondos de matarifes y de las piezas del animal a las que tenían derecho -¿con qué derecho?- y que luego comerciaban para surtir las cocinerías de poblaciones sub-alternas. Sin embargo, el mercado y el matadero, en los puertos, afectan la proximidad de espacios de convivialidad disponibles para la circulación de una lubricidad condensada, mediante la literalidad de un relato de abandono. Esto que señalo en política se denomina, simplemente, derrota. En política cultural, en cambio, se le agrega la doble dimensión de la condición compensatoria. Sin embargo, la filigrana de su reproducción se convierte difícilmente en objeto de trabajo.

En síntesis: cuando hemos montado en el Parque Cultural de Valparaíso el proyecto de cocina hogareña, en colaboración con POPULAR CUISINE, ¿no ha significado acaso poner en función las relaciones de transferencia entre los ejes del arte contemporáneo desplazado y la condensación de las prácticas rituales? Lo que he planteado se conecta con un deseo institucional que, por diversas razones, no ha sido satisfecho. Me refiero al eje de la producción de archivos en el curso de nuestro trabajo. Se trata de pensar la programación en función del señalamiento de insumos para esta producción, sabiendo que no somos un centro de documentación.

¿De qué se trata todo esto? De vincular la programación de un dispositivo cultural complejo con unas dinámicas interrogativas. En el libro *Escritura funcionaria* incluí un ensayo sobre la mediación en el PCdV. En este texto señalo que -y esto es muy importante- se promueve

“la formación de un centro de documentación y archivo para la historia de los movimientos sociales locales. No es usual que en una ciudad, durante diez años, haya habido iniciativas que desde la sociedad civil se levantaron para sostener una dinámica de diseño que ha resultado ejemplar en varios sentidos²³”.

Desde ya, el primer objeto de estudio es la modalidad de construcción de dicho disenso, ya que no es posible pensar que la existencia del Parque Cultural es el producto exclusivo de las luchas heroicas de unas agrupaciones que le doblaron la mano al Estado. Esa es una interpretación militante destinada a justificar una política de usufructo basada en el cumplimiento de una determinación originaria descrita a la medida. Ese es otro objeto de estudio: de qué manera se ha forjado un *identitarismo tribal* que considera el campo cultural local como un espacio para la sobrevivencia orgánica de grupos desgarantizados (en sentido guattariano), con quienes la autoridad cultural establece relaciones que legitiman el trato extorsivo, directamente proporcional a la culpabilidad política construida a base de un largo inventario de promesas incumplidas.

23 cf. Mellado, J. (2013): “Ensayo sobre la mediación en el PCdV”. En *Escritura Funcionaria...*, pp. 91-100.

La sola existencia del Parque Cultural es un eje de trabajo para la recomposición de una historia local de las instituciones culturales. Su solo emplazamiento considera desde ya la articulación de tres edades de la arquitectura local: el polvorín de 1806, la cárcel de 1917 y el nuevo edificio del 2011. Sin embargo, lo que no se ha escrito es la historia del uso del suelo: ejercicio que permitiría formular algunas hipótesis sobre la recuperación histórica de las inversiones de infraestructura que dibujaron el perfil del cerro Cárcel ya en la primera década del siglo XX, con la construcción del Estanque de almacenamiento de agua que hoy se levanta como severa y silenciosa advertencia. Hacer historia local, entonces, significa proporcionar insumos tanto para el desarrollo de ciertas luchas como para el desmontaje de unos mitos que sostienen *la industria del patrimonialismo de escenografización banalizante*.

La producción de archivo como eje de trabajo en el encuadre programático del Parque Cultural contemplaba el montaje de una figura que pudiese acoger la formulación de un proyecto. Es así como lo señalé en el texto sobre mediación, al que ya he aludido:

“Proyecto estrictamente acotado, que permita entablar negociaciones con entidades universitarias regionales susceptibles de organizar y coordinar actividades relacionadas con docencia e investigación”.

Sin embargo, no nos engañemos: la masa crítica sobre la que se puede sostener la historia local de los movimientos sociales se produce fuera del Parque. Se debe producir fuera del Parque, en el ámbito que corresponde: en la investigación universitaria local.

En jornadas anteriores, invitados por la Dirección de Vínculos de la Universidad de Valparaíso, planteamos desde esta perspectiva el deseo de montar experiencias de estudio de corta duración. Investigación en un ambiente de permeabilidad académica y epistemológica, destinado a producir escritura crítica -no costumbrista- sobre la invención citadina del borde costero y las determinaciones urbanas de la actividad portuaria. Porque es sobre estas determinaciones que se sostiene la tensión entre una cultura popular urbano-portuaria y una cultura rural de interior diferenciado, que permite recuperar las trazas de una historia clasística en que la culinaria y el canto

popular son síntomas de una historia de los vencidos: una historia no subordinada a la edificabilidad de la oligarquía cívico-militar, cuyos residuos alimentan las ensoñaciones de la autoridad política en el manejo encubridor de la discursividad del patrimonio.

Para terminar quiero leer un párrafo que declara la complicitad conceptual con el propósito de estas jornadas, si bien lo que leeré está referido a la producción de escritura sobre la memoria de los movimientos sociales, en el entendido que éste fue el soporte fantasmal determinante en el montaje del encuadre programático del Parque Cultural de Valparaíso:

*“Esta opción por la memoria de los movimientos sociales, debe sostener una actividad que trabaje la superación del *déjà-vu* histórico, como si fuera una repetición ilusoria en que todo es concebido como si estuviera sucediendo en este momento por primera vez, como la copia de un “original” que nunca existió. La memoria de los movimientos sociales debe dar curso a un trabajo que rescate a la memoria de la saturación inmovilizante que “pacta” a su antojo con los agentes de olvido. Esta situación se desarrolla como investigación sobre un pasado activo, pero se ve redoblada por una iniciativa destinada a entrelazar lo posible con lo real. Pero es lo real que proviene de las potencialidades que sostienen la existencia del Parque Cultural Valparaíso como un dispositivo que produce una memoria del porvenir”*

LUGARES

Geografías locales transitadas por este escrito, en orden de aparición

Argentina

Rosario
Buenos Aires
Tucumán
Córdoba
General Roca
Río Negro
Resistencia
Ushuaia
Neuquén
Salta
Río Gallegos
Río de la Plata

Ecuador

Guayaquil

Perú

Lima

Paraguay

Asunción

Uruguay

Montevideo

Brasil

Porto Alegre
Río de Janeiro
Sao Paulo
Curitiba

Chile

Concepción
Lonquén
Isla de Maipo
Pilmaiquén
Lautaro
Panguipulli
Pozo Almonte
Sierra Gorda
Arica
Iquique
La Tirana
Valdivia
Lota
Antofagasta
Temuco
Valparaíso
Santiago
Puerto Montt
Punta Arenas
Isluga
Quillagua
Isla Dawson
Cabo de Hornos
Isla Elefante
Chuquicamata
Manresa
Chaitén

Calama

Tomé
Pisagua
Nigue
Chillán
Toltén
Petorca
Cajón del Maipo
Queule
Corral
Puerto Saavedra
Talca
Yumbel
Las Higueras
La Serena
Villa Baviera
Melipilla
San Antonio
Alhue
Graneros
Bucalemu
Melipilla
Río Itata
Aysén
Neltume
Colchane

Bolivia

Pisiga



GLOSARIO

Algunos conceptos clave en torno a este libro explicados por Justo Pastor Mellado.

Artialización

“El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu). Así nos lo señala la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan “naturales”, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte”. (Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, 2007).

Término fue utilizado a partir de la lectura de Roger para confirmar el rol de la fotografía en la invención del paisaje en los extremos del territorio nacional de Chile. Las prácticas de arte definen la paisajicidad, sin embargo estas han tenido que ceder la facultad determinante a la arquitectura, que es donde se produce la imagen del país en su mayor pregnancia. Lo que a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX estuvo centrado en la tecnología del registro, a fines del siglo XX se convirtió en un rol fundamental de la arquitectura. De este modo, las prácticas de arte se baten en retirada porque existen prácticas sociales y rituales cuyos efectos estéticos resultan ser más consistentes que muchas de sus producciones contemporáneas.

Curatoría de producción de infraestructura

Noción forjada en el curso de un trabajo de compensación analítica destinado a resolver la carencia de enseñanza de historia del arte en forma en Chile. En él, resolví montar exposiciones que incluyeran un momento de investigación efectiva para suplir la ausencia de escritura de historia respecto de varios problemas relativos a la constitución de un campo plástico. De este modo, hacer exposiciones significó montar equipos que tenían como tarea resolver la falta de historia. Se trataba de producir exposiciones que significaran un momento de producción de conocimiento específico, en el entendido que el empleo de un léxico marxista

invertido en el trabajo de historia iba a producir efectos no esperados: como una valorización de la componente de clases, o el análisis de fenómenos de transferencia convenientemente encubiertos por la actividad de agentes cuya tarea era retocar las condiciones bajo las cuales tenían lugar determinados acontecimientos que infractaban la escena artística. De este modo, esta noción es de uso coyuntural y supone concebir una exposición como excusa formal para la aceleración de transferencia. Se trata de una noción que responde a experiencias de recomposición del campo discursivo, en un momento determinado, en un lugar musealmente deficitario y que fue planteada por vez primera a partir de la escritura del texto para el catálogo de *Cartografías* (curatoría de Ivo Mesquita).

Curatoría de servicio

Noción nacida en contraposición a la observación de la hipótesis del curador como productor de infraestructura: es decir, como productor de insumos para la escritura de la historia. Por otro lado, el curador de servicio es aquel que organiza exposiciones-espectáculo para surtir una escena con productos que comprometen una escenografía susceptible de sostener la enunciación de un discurso político y cultural bajo condiciones de compensación decorativa. La distinción planteada tiene el riesgo de ser maniquea, pues toda curatoría de infraestructura puede convertirse en curatoría de servicio, si bien difícilmente una curatoría de servicio se convierte en curatoría de infraestructura. La diferencia entre ambas reside en que esta última desarrolla tareas de producción de conocimiento, mientras la primera realiza operaciones de conmemoración de baja intensidad. En esta categoría caben las exposiciones que comprometen grandes recursos y que están destinadas a conmemorar a las grandes figuras de la plástica nacional, generalmente correspondiendo a decisiones destinadas a promover o consolidar un tipo de atención crítica que incide en el campo editorial y en el de los precios. Una curatoría de servicio se plantea como una oferta de problematización políticamente correcta para un público formado por funcionarios del Tercer Sector, que compromete también a los nuevos empleados ascendentes del sector financiero global: los futuros agentes del nuevo coleccionismo.

Editorialidad

Desde la experiencia obtenida en la gestión de arte contemporáneo, he adquirido la convicción de que no serán construidos en Chile centros de arte autónomos que aseguren un mínimo de rigor experimental. Ello ocurriría porque toda la inversión en infraestructura ha sido destinada a construir centros culturales carentes de un modelo de gestión asegurado. La distinción entre arte contemporáneo y cultura queda establecida en términos de exclusión y de mantención de la mediocridad de las prácticas de arte en regiones. Lo que ha ocurrido en el arte contemporáneo ha sido una disolución de las fronteras entre las disciplinas, pero sobre todo se han permeado las relaciones que el arte sostiene con prácticas no artísticas cuyos efectos estéticos son significativos. De este modo, las formas de exhibición convencionales (habitualmente denominadas como arte de *culo blanco*) han sido estructuralmente desestimadas por el carácter de nuevo tipo que han forjado estas obras actuales. A ello se suma que su puesta en circulación no depende de la existencia de salas de exhibición, que -por lo demás- cuando existen no cuentan con los más mínimos rangos de pertinencia para asegurar condiciones adecuadas de exhibición; sobre todo cuando se las adjunta de manera subordinada a complejos arquitectónicos multiuso en que las artes escénicas son hegemónica e imponen su lógica de nueva industria creativa local. Cada vez que la visualidad comparte con el teatro o la música un espacio de exhibición, es la visualidad la que experimenta una merma significativa. Las artes visuales no son una industria, y pese a ello las políticas públicas les solicitan un comportamiento como tal: al menos esa ha sido la experiencia en la relación entre artes visuales e institucionalidad cultural. De este modo, he promovido la formación de Oficinas de Manejo de Proyectos de Arte Contemporáneo, destinadas elaborar proyectos en los que el soporte editorial pase a constituirse como una plataforma autónoma de enunciación. Eso es lo que he denominado editorialidad: un sustituto temporal ante el déficit de espacios de arte contemporáneo. Basta con disponer de una oficina con los instrumentos básicos de producción editorial para relevar experiencias limítrofes entre vida de comunidades y experiencias específicas de producción de obra.

Efecto Roberto Parra

El 8 de agosto del 2014, en el restaurante *El Sauce del Puerto* de San Antonio, participé de un coloquio destinado a potenciar el rol de Roberto Parra como un mito constructivo de la ciudad. Esta decisión está vinculada a instalar el dominio de *La Negra Ester*¹ como un dispositivo de investigación del imaginario local. Fui invitado para hablar de los efectos de un método de intervención cultural que he puesto en función en el Parque Cultural de Valparaíso, y que recupera dos elementos fundamentales: la culinaria y la décima. En términos estrictos, la cocina hogareña y la poesía popular como ejes de trabajo cultural. Dos de esas prácticas rituales cuyos efectos estéticos son más consistentes que las producciones de algunas prácticas artísticas. En San Antonio, mitos sociales perdidos fueron recuperados por ritos que fijaron el regreso de los residuos de una memoria. Es aquí que entra a tallar el *efecto Roberto Parra* como un atractor imaginario que condensa una franja de vida de la ciudad: un conjunto de esfuerzos locales que se articulan para producir un efecto institucional a partir del diagrama de una obra de arte.

En mi trabajo de crítica activa en la dirección del PCdV, he puesto énfasis en cómo realizar una programación a partir de un análisis del imaginario local, teniendo como eje de investigación determinados elementos diagramáticos que proporcionan las obras. Con esto quiero decir que es totalmente factible entender el trabajo de dirección de un centro cultural complejo como una expansión del ejercicio de la crítica. La figura de Roberto Parra -cantor popular, hermano de Violeta Parra- y la mitología productiva forjada por la puesta en escena de *La Negra Ester* permite formular un eje de recomposición de la socialidad. El fortalecimiento de la memoria del barrio Balmaceda en San Antonio instala la necesidad de conectar la escritura de *La Negra Ester* con la memoria social efectiva de los portuarios locales. Memoria que no ha sido convertida en caricatura porque la situación discursiva no lo permite, al punto de que -en este coloquio- la presencia de históricos dirigentes

¹ *La Negra Ester* es una obra de teatro de Roberto Parra escrita en décimas en 1971. Fue montada por Andrés Pérez y el Gran Teatro Circo en 1988, convirtiéndose en el montaje teatral más visto en la historia del teatro chileno.

sindicales y obreros portuarios garantizaba la operación de conversión del mito en una expresión de la cultura urbana local.

Efecto Winnipeg

Winnipeg es el nombre del barco fletado por el Gobierno Republicano en el exilio para trasladar a dos mil refugiados españoles a Chile. Pablo Neruda, nombrado cónsul especial para la emigración española, supervisó el embarque. El 4 de agosto de 1939, el Winnipeg zarpó del puerto de Trompeloup-Pauillac (Burdeos) arribando a Valparaíso el día 3 de septiembre. En este barco viajaron personalidades que con posterioridad ejercerían un rol decisivo en la aceleración formal de la cultura chilena contemporánea, en los terrenos de la producción y diseño editorial, de la escritura de historia, de la crítica de teatro, del interiorismo y de la pintura. La noción fue forjada en el curso del análisis que he realizado sobre la participación directa de José Balmes en la renovación de los referentes pictóricos, que produjeron los avances formales que experimentó el campo plástico chileno a partir del inicio de la Reforma Universitaria en 1965. Aunque Balmes era un niño cuando subió al barco junto a su familia, ya había tenido una precoz experiencia pictórica al interior de Cataluña, donde acompañaba a “paisajear” a los impresionistas catalanes. Trayendo a estos artistas impresos en la retina, Balmes realizó una relectura contemporánea de la pintura de Pablo Burchard, potenciando los efectos de una enseñanza que le permitió instalar el materialismo pictórico en la escena local. Este proceso fue denominado “efecto Winnipeg” en la pintura chilena, afirmando la hipótesis por la cual la historia de las ideas es (siempre) la historia de su transporte.

Escena artística

Noción que posee dos acepciones: una teatral y otra analítica. La primera remite a la organización interna del campo plástico. De este modo, un campo está formado por varias escenas artísticas que entran en relaciones de intercambio combinado y desigual. A veces se confunde la noción de escena con la de campo, en el sentido de entender que hay una gran escena formada por un conjunto de sub-escenas subordinadas. La noción de escena supone la existencia de una escenografía y

de una escena-grafía, para cuyas funciones existen agentes determinados que cumplen las tareas propias de su consistencia. La primera reproduce los esfuerzos productivos de su montaje material, mientras la segunda compromete las formas de su puesta en escritura. Por otro lado, existe la acepción analítica, de filiación freudiana, donde la escena está siempre sometida a la legalidad de la “invención de origen”. En tal caso, esa escena sostiene la novela del arte local como fundamento de su habilitación. En términos sociológicos, una escena local solo se constituye cuando se articulan al menos tres elementos: universidad, política local y prensa local. Es decir, el sistema de reproducción del saber, el de inscripción en un relato institucional y el de soporte de crítica local.

Esta noción es montada a partir del estudio de la situación del campo cultural en la ciudad de Concepción durante la coyuntura de 1957, y fue expandida en su uso a otras situaciones análogas que me cupo analizar en el curso de mi trabajo crítico. Según esto, solo habría tres escenas de arte en Chile, y que corresponden con mayor o menor consistencia a las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso. Fuera de esas ciudades no hay escenas locales, sino solo situaciones que presentan Tasas Mínimas de Institucionalización de Arte Contemporáneo. Con esto quiero decir que no basta con que existan artistas en una localidad para que haya una escena: es preciso que se combinen los tres elementos que he mencionado.

En los últimos años, estudiando los casos de ciudades como Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán, Salta, ha aparecido un nuevo elemento: las agrupaciones autónomas de artistas. Éstas, ante el déficit organizacional de las instituciones locales, pasan a ser factores de dinamización interna de la escena en sus momentos de obstrucción crítica. Inevitablemente dichas entidades autónomas entran en procesos complejos de negociación con las autoridades culturales locales, pues para inscribir sus plataformas deben adquirir grados de institucionalización consistente, que en la mayor parte de las veces significa cooptación de sus miembros por las instituciones locales. Una situación rica en posibilidades se plantea en aquellos lugares en que las Tasas Mínimas adquieren un nivel de desarrollo que, sin llegar a disponer de todos los elementos señalados para que se constituya una escena, sin embargo aseguran la reproducción de prácticas de

transferencia informativa que facilitan el intercambio entre sus propios agentes y los agentes de otras zonas con características similares. El reconocimiento de estas Tasas Mínimas favorece la conexión entre estas zonas de desarrollo insuficiente con escenas de desarrollo fallido: la falla a la que me refiero es aquella que se produce por la descomposición de uno de los tres elementos ya mencionados. La des/constitución de alguno de estos elementos genera un modo de funcionamiento desarticulado que genera el crecimiento desmedido de uno de los elementos restantes, al punto de trabar el funcionamiento de la escena por defecto de hegemonía no compartida.

Turistización patrimonial

Este término ha sido planteado de manera magistral por el historiador Pablo Aravena², en el curso de un intercambio textual destinado a convertirse en un libro próximo a publicar sobre algunas tesis antipatrimoniales. Reproduzco un fragmento de este trabajo colaborativo:

“Vivimos una fase post-nacional en las estrategias de producción de patrimonio. Ya no son objeto de reivindicación los monumentos a los héroes patrios, a modelos emblemáticos de ciudadanía. Adquieren relevancia -todavía- ciertos lugares sagrados, como los altares de la patria, pero sólo en la medida que presentan condiciones verdaderamente (universalmente) majestáticas. En proporción inversa han aparecido ‘nuevos continentes’ historiográficos -como por ejemplo un cierto arte indígena-, aunque siempre sometidos a la medida perentoria de una mercancía cultural que resguarda la huella de un ‘original’ que habilita la restitución de un ‘aura’, sobreimprimiendo a los objetos un valor de suplemento reparatorio. Como una estrategia de marketing que banaliza la potencia de la memoria efectiva de las cosas, siguiendo lo sostenido por Andreas Huyssen.

De este modo, el contexto del ‘nuevo patrimonio’ no es un país, ni tampoco el mapa siempre imaginado de una nación, sino la cartografía condicionada del flujo mundial del turismo de ‘intereses especiales’.”

² Pablo Aravena es académico del Instituto de Historia de la Universidad de Valparaíso.

En efecto, cualquier pueblo o ciudad del planeta –el país importa poco– es incorporado por los tour-operadores a la lógica del capitalismo post-industrial. Un nuevo tipo de “industria creativa” destinada a limitar el carácter residual del sector cultural, potenciando la inversión en una escena en que lo cultural debe ser configurado como la base de una nueva escenografización de la industria del ocio. En este contexto, patrimonio deviene en una noción encubridora de este turismo de “intereses especiales”, especializado en valorizar el efecto simbólico de la pérdida por medio de la banalización del duelo de las formas de consciencia ya perimidas, convenientemente convertidas en fetiche. Ello combinando en una misma plataforma de inversiones formas arcaicas del capitalismo agrario con un mundo de servicios destinados a un ciudadano de ciudades globales, en las que la cultura permite la economía de un paso efectivo, que significó para algunas sociedades la molestia de la fase de producción industrial. En la actual coyuntura, la noción de patrimonio habilita en el discurso nuevas áreas de legitimación académica para la promoción de un tipo de negocios que trabaja con la invención de una *imagen de pérdida*, que tiene propósitos encubridores de las compensaciones de poblaciones que lucran con la exhibición “estetizada” de formas de vida naufragadas, pero mantenidas bajo las prevenciones de una ficción teatral adecuada.

Tasa Mínima de Institucionalización

Noción propuesta para designar la existencia de situaciones locales que no alcanzan a constituirse en escena, pero que funcionan de un modo relativamente eficiente, al punto de alcanzar grados de reconocimiento local consistente. Justamente, allí donde falta uno o dos de los elementos mencionados para que exista una escena (universidad, política local y prensa local) es posible reconocer condiciones de reproducción de ciertas prácticas que hacen pensar en la posibilidad de un desarrollo desigual, que puede llegar a producir indicios de situaciones similares a las que se plantean en una escena. El reconocimiento de estos indicios depende de la fortaleza de agrupaciones autónomas de artistas en exigir a la institucionalidad política local un comportamiento acorde con un desarrollo humano local concertable con el enunciado de unas políticas públicas dictadas como protocolo de intenciones en las oficinas

de la capital. La existencia de estos indicios se manifiesta en un grado avanzado de consumo local de información actualizada de arte contemporáneo, permitiendo la gestión de proyectos con agentes provenientes de escenas ya constituidas, nacionales o extranjeras. Las situaciones en las que se reconoce la existencia de tasas mínimas se conectan con las escenas constituidas para poder consolidar su existencia local mediante el sostenimiento de una ficción de expansión. Lo local pasa a ser una plataforma de atracción y de choque “atomístico”, en un sentido propiamente epicúreo. De este modo, la tasa mínima de transferencia demuestra que es posible superar la barrera instalada por artistas tardo-modernos que se erigen como “héroes locales”, señalando el horizonte de espera regulada para el manejo de recursos destinados a reproducir el estado de cosas existente y perpetuar su rol obstructivo. Esto tiene lugar en ciudades carentes de vigilancia formal, en las que resulta fácil instalarse como referente de arte dispuesto a reproducir condiciones de información o bien pre-modernas, o francamente tardo-modernas, pero en ningún caso contemporáneas. En el caso de dominio de las iniciativas tardo-modernas, lo que tiene lugar es la persistencia de una obsesión por disponer de espacios de exhibición de obras que satisfacen expectativas muy locales de reconocimiento, careciendo de fuerza para conectarse a estrategias de reconocimiento con escenas determinadas. Tal es el caso de lo definido por la popularizada noción de ACR (Arte Contemporáneo de Retaguardia), que corresponde a prácticas reivindicativas de derechos de exhibición obsoletos, y que reproducen los tics de obras ya sancionadas como canónicas en el espacio nacional. Bajo esta consideración, las Actitudes Tardo-Modernas (ATM) no se convierten necesariamente en ACR, porque entre ellas existe una diferencia “epistémica”. Las ACR señalan, sin embargo, la existencia de iniciativas que presentan fallas analíticas considerables en relación a la lectura que sus portadores pueden realizar sobre las alianzas a desarrollar en las escenas de referencia. Por algo se les ha denominado ACR, enfatizando su aspecto de Retaguardia: si bien demuestran un manejo de términos que remiten a un universo contemporáneo, a fin de cuentas solo refieren al empleo de un léxico nuevo que sigue siendo pensado con criterios tardo-modernos.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Actores individuales y colectivos, sujetos autónomos e institucionales, referentes teóricos y literarios, editoriales, mitos, espacios artísticos, de gestión y académicos presentes en esta publicación

A

Acosta, Ignacio
 Adriana Hidalgo Editora (Argentina)
 Aguirre, Luis
 Allende, Salvador
 Álvarez, Luis
 Anaya, James
 Andaur, Rodolfo
 Anzieu, Didier
 Ardú, Lucas
 Aravena, Pablo
 Arias, Luis
 Arroyo, Mario
 Artistas Chilenos Asociados – ACA (Chile)
 Artistas del Acero (Concepción, Chile)

B

Balmes, José
 Baquedano, Sandra
 Barrios, Eduardo
 Barrios, Gracia
 Bauer, Ute Meta
 Beltrame, Carlota
 Beltrán, Erick
 Benedic, Luis Fernando
 Berni, Antonio
 Bienal Arte en el Desierto (Pozo Almonte, Chile)
 I Bienal Arte en el Desierto (2007)
 Bienal de Canarias, Arquitectura, Arte y Paisaje (España)
 II Bienal de Canarias (2009)
 Bienal de Sao Paulo (Brasil)
 XXIV Bienal de Sao Paulo (1998)
 XXVIII Bienal de Sao Paulo (2008)
 XXXI Bienal de Sao Paulo (2014)
 Bienal del Mercosur
 VI Bienal del Mercosur (2007)
 VII Bienal del Mercosur (2009)
 Blanchot, Maurice
 Boal, Augusto

Borges, Jorge Luis
Bourriaud, Nicolás
Bravo Botta, Viviana
Brissac, Nelson
Brodsky, Ricardo
Brunet, Marta
Brusatin, Manlio
Bruzzone, Dino
Bustos, Adriana
Button, Jemmy

C

Cáceres, Gonzalo
Cáceres, Osvaldo
Cámara de Diputados TV (prensa / Chile)
Camnitzer, Luis
Cárdenas, María Elisa
Carerí, Francesco
Carnevale, Graciela
Carpani, Ricardo
Carreño, Mario
Casa Polí (Concepción, Chile)
Castells, Manuel
Castilla, Américo
Castillo, Alejandra
Castillo, Leonardo
Castro Flórez, Fernando
Catunda, Leda
Celis, Lito
Centurión, Feliciano
Centro Cultural de España en Córdoba (Argentina)
Centro Cultural de España en Santiago (Chile)
Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires, Argentina)
Centro de Arte Contemporáneo de Singapur – CCA (Singapur)
Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Chile)
Cisternas, Elisa
Clair, Jean
Cocchiarale, Fernando
Colectivo de Acciones de Arte – CADA (Chile)
Concha, Óscar
Consejería Nacional de Desarrollo Social (Chile)
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – CNCA (Chile)

Contreras, Eduardo
Correa, Enrique
Crossa, Martín
Cuello, Luis
Curatoría Forense (Argentina / Chile)

D

Dagognet, François
Dalmati, Rubio
David, Catherine
De Rokha, Pablo
Délano, Moira
Deleuze, Gilles
Derrida, Jacques
Díaz, Gonzalo
Díez, Jorge
Dittborn, Eugenio
DUOC UC (Valparaíso, Chile)
Duprat, Andrés

E

Eco, Umberto
El Levante, Centro Cultural (Rosario, Argentina)
El Quebrantabuesos (publicación / Santiago, Chile)
Embajada de España en Buenos Aires (Argentina)
Oficina de Asuntos Culturales
Escámez, Julio
Escobar, Ticio
Escuela México (Chillán, Chile)
Escuela Normal Superior de París (Francia)
Exit Ediciones (España)
Expósito, Marcelo

F

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – FLACSO (Argentina)
Falcone, José
Farina, Fernando
Favario, Eduardo
Fernández, Leslie
Fernández, Mariano
Festival Internacional Danzalborde (Valparaíso)
Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil (Chile)
Figueroa, Marcos
Fitz-Roy, Robert

Flores del Pino, Carlos
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes –
FONDART (Chile)
Fondo Nacional de las Artes – FNArtes (Argentina)
Foucault, Michel
Frei Montalva, Eduardo
Freire, Paulo
Freud, Sigmund
Fundación Antorchas (Argentina)
Fundación Crear (Iquique, Chile)
Fundación Espigas (Argentina)
Fundación OSDE (Argentina)
Fundación Salvador Allende (Chile)
Fundación Siemens (Chile)
Fundación Telefónica Espacio de Arte (Buenos Aires,
Argentina)

G

Galeno, Claudio
Galería Cromo (Santiago, Chile)
Galería Época (Santiago, Chile)
Galería Gabriela Mistral (Santiago, Chile)
Galería Municipal de Arte de Valparaíso (Chile)
Galerna Ediciones (Argentina)
Garcés, Eugenio
García, Daniel
García Navarro, Santiago
Gastó, Juan
Giménez, Marcelo
Girardin, René de
Godard, Jean-Luc
González, Gelli
González Vera, Francisco
González, Valeria
Grela, Juan
Grimau, Julián
Grinstein, Eva
Guattari, Félix
Guerrero, Bernardo
Guerrero, Xavier
Gusinde, Martín

H

Hakim, Patricia
Herkenhoff, Paulo

Hermosilla, Carlos
Herrera Águila, Carolina
Hurtado, Pilar
Huyssen, Andreas

I

Intendencia Municipal de Montevideo (Uruguay)
Departamento de Cultura
Ípola, Emilio de
Israel, Patricia

J

Jacoby, Roberto
Jösch, Andrea

K

Karsz, Saul
Kay, Ronald
Kemble, Kenneth
King, Juan Eduardo
Krauss, Rosalind
Kuitca, Guillermo

L

La Lira Popular (publicación / Chile)
Lanusse, Alejandro Agustín
Laplanche, Jean
Lara, Ritta
Lavín, Joaquín
León, Hernando
Leonilson (proyecto, Brasil)
Leppe, Carlos
Lippard, Lucy
Longhini, Ricardo
Longoni, Ana
Lucrecio (Tito Lucrecio Caro)
Lublin, Lea

M

Malosetti Costa, Laura
Mamani Choque, Vilma
Mamemimomu (Río Gallegos, Argentina)
Mantilla, Gilda
Maria-Martín, Josep
Martignoni, Jimena

Martínez, Tomás Eloy
Martner, María
Marx, Karl
Masotta, Óscar
Massachusetts Institute of Technology – MIT (Estados Unidos)
Matta, Roberto
Matta-Clark, Gordon
Mattelart, Armand
Mattelart, Michèle
Meissner, Eduardo
Mellado, Justo Pastor
Mellado, Marcelo
Melo, Fernando
Mena, Catalina
Mesa, Rubén
Mesquita, Ivo
Messeguer, Rossel
Michaud, Yves
Millán, Rodrigo
Ministerio de Bienes Nacionales – MBN (Chile)
Ministerio de Cultura de la Nación (Argentina)
 Dirección de Artes Visuales
Ministerio de Educación – MINEDUC (Chile)
Ministerio de Obras Públicas – MOP (Chile)
 Comisión Nemesio Antúnez
 Dirección de Arquitectura
Ministerio del Interior (Chile)
Mondrian, Piet
Montesquieu (Charles Louis de Secondat)
Morelly, Étienne-Gabriel
Movimiento de Acción Popular Unitaria – MAPU (Chile)
Movimiento de Izquierda Revolucionaria – MIR (Chile)
Muñoz, Jo
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (Ecuador)
Museo de Arte Contemporáneo de Rosario - MACRO (Argentina)
Museo de Arte Contemporáneo de Salta (Argentina)
Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia – MAC Valdivia (Chile)
Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil)
Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (Montevideo, Uruguay)

Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes
Museo de la Gráfica (Chillán, Chile)
Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile)
Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago, Chile)
Museo del Barro (Asunción, Paraguay)
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario, Argentina)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España)
Museo Nacional de Bellas Artes – MNBA (Santiago, Chile)
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba, Argentina)
Museo Territorial Salesiano Maggiorino Borgatello (Punta Arenas, Chile)
Musil, Robert

N

Nancy, Jean-Luc
Neruda, Pablo
New York Times (Estados Unidos)
NOA Norte Grande (Chile)
Noé, Luis Felipe
Noorthoorn, Victoria

O

Ocho Libros Editores (Chile)
Oliver, William
Orosz, Demian
Ovalle, Alonso de

P

Pacheco, Marcelo
Palacio Astoreca (Iquique, Chile)
Palacio Baburizza (Valparaíso, Chile)
Palazian, Rosana
Pardo, Luis
Paris, Jean
Parque Cultural de Valparaíso – PCdV (Chile)
Parra, Roberto
Parra, Violeta
Partido Demócrata Cristiano (Chile)

Pasolini, Pier Paolo
PEBRE - Corporación por las Cocinas de Chile (agrupación / Chile)
Pedrosa, Mário
Pellegrini, Aldo
Peluffo, Gabriel
Pérez, Andrés
Pérez-Barreiro, Gabriel
Piccini, Mabel
Pinacoteca de la Universidad de Concepción (Chile)
Piracés, Rodrigo
Plan Cerro (Valparaíso, Chile)
Pollock, Jackson
Popper, Julius
Popular Cuisine (Valparaíso, Chile)
Porter, Liliana
Prats, Fernando
Puiggrós, Rodolfo

Q

Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón)
Quiroga, Alejandro

R

Rally Dakar (Argentina, Bolivia, Chile)
Rancière, Jacques
Recabarren, Luis Emilio
Resnais, Alain
Revista Alzaprima (UDEDEC / Concepción, Chile)
Revista Animita (Concepción, Chile)
Revista Artishock (Chile)
Revista Ciudad Equis (Córdoba, Argentina)
Revista Cuadernos de Arte (PUC / Santiago, Chile)
Revista Cuadernos de Pasado y Presente (Argentina)
Revista Los Libros (Argentina)
Revista Manuscritos (Santiago, Chile)
Revista Overlock (Concepción, Chile)
Revista Plus (Concepción, Chile)
Ricoeur, Paul
Rojas Mix, Miguel
Román, José
Rosario|12 (prensa / Argentina)
Rosenblut, Yael
Rossi, Simonetta
Rousseau, Jean-Jacques

Royal de Luxe

S

Sagastizábal, Tulio de
Sandoval, Lorenzo
Santander, Sandra
Semprún, Jorge
Shackleton, Ernest
Siglo Veintiuno Editores (Argentina)
Sijie, Dai
Siqueiros, David Alfaro
Smoje, Óscar
Spilimbergo, Lino Enea
Suárez, Pablo
Subercaseaux, Diego
Sue, Eugène
Szmulewicz, Ignacio

T

Taller C (Tucumán, Argentina)
Teatro Municipal de Concepción (Chile)
Teatro Universitario de Concepción (Chile)
Torrealba, Juan Pablo
Torres, Fidel
Trama, Proyecto (Argentina)
Trienal de Chile
I Trienal de Chile (2009)
Trienal de Santiago

U

Universidad Austral de Valdivia - UACH (Chile)
Instituto de Artes Visuales
Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II (Francia)
Universidad Católica de Chile – PUC (Chile)
Instituto de Estudios Urbanos
Instituto de Estética
Escuela de Arte
Revista Cuadernos de Arte
Universidad de Chile (Chile)
Facultad de Artes
Instituto de Arte Latinoamericano
Universidad de Concepción – UDEC (Chile)
Pinacoteca de la Universidad de Concepción
Departamento de Artes Plásticas

Revista Alzaprima
Universidad de Harvard (Cambridge, Estados Unidos)
Universidad de Santiago – USACH (Chile)
Ediciones de la Universidad de Santiago
Universidad de Talca
Escuela de Arquitectura
Universidad de Valparaíso
Dirección de Vínculos
Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil)
Universidad Nacional de Rosario – UNR (Argentina)
Salón de Escultura de la Escuela de Bellas Artes
Secretaría de Extensión Cultural de la Facultad de
Humanidades
Universidad Nacional de Tucumán - UNT (Argentina)
Facultad de Artes
Universidad de Texas en Austin (Estados Unidos)

V

Valle, Carlos
VentoSul Bienal Internacional de Curitiba (Brasil)
4ª Bienal de Curitiba (2009)
Vera, Rodrigo
Verdugo, Mario
Vicuña, Cecilia
Vigneault, Gilles
Vignoli, Beatriz

W

Weber, Arnaldo
Wechsler, Diana B.
Weiwei, Ai
Whistler, James McNeill
Wilde, Oscar
Wildi, Ingrid
Winnipeg (embarcación)
Winnipeg Art Gallery (Canadá)
Wiskyel, Dagmara
Wittwer, Jorge

Y

Yáñez, Camilo

Z

Zuain, Josefina

El conjunto de ensayos que conforman Escenas locales es la puesta en público del camino preparatorio y paralelo transitado por Justo Pastor Mellado a lo largo de sus años recientes de carrera. Un libro que busca transparentar las reflexiones de un crítico experimentado y de una enorme voluntad de independencia en pos de una aproximación honesta al contexto particular latinoamericano: “no es lo mismo trabajar de curador en una sociedad de primer mundo, de musealidad satisfecha, completa, que en una sociedad de musealidad frágil, incompleta”.

¿En qué consistiría un juicio honesto sobre estas Escenas locales? ¿Cómo participar y consolidar de un espacio de producción de arte que exceda la simulación del espacio normativo del arte contemporáneo? Lo propio, lo que no se adopta como una impostura desde las escenas oficiales nacionales y globales, estaría conformado por todo aquello que se construye y ofrece a sí misma en un proceso que valida al arte contemporáneo como un ejercicio reflexivo específico.

Con el fin de colaborar en esta tarea específica, Mellado rescata en sus ensayos experiencias que pueden ser tomadas a modo de ejemplo en una búsqueda autocentrada, que se plantea la inclusión y la diversidad desde la participación, saliendo de la “representación imaginada” de los estudios de audiencia y el discurso ciudadanista imperante en las políticas públicas de los estados latinoamericanos.

Colección

Textos Críticos

Cf
Curatoria forense

ISBN 978-987-28847-4-1



9 789872 884741