



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**
CERRILLOS

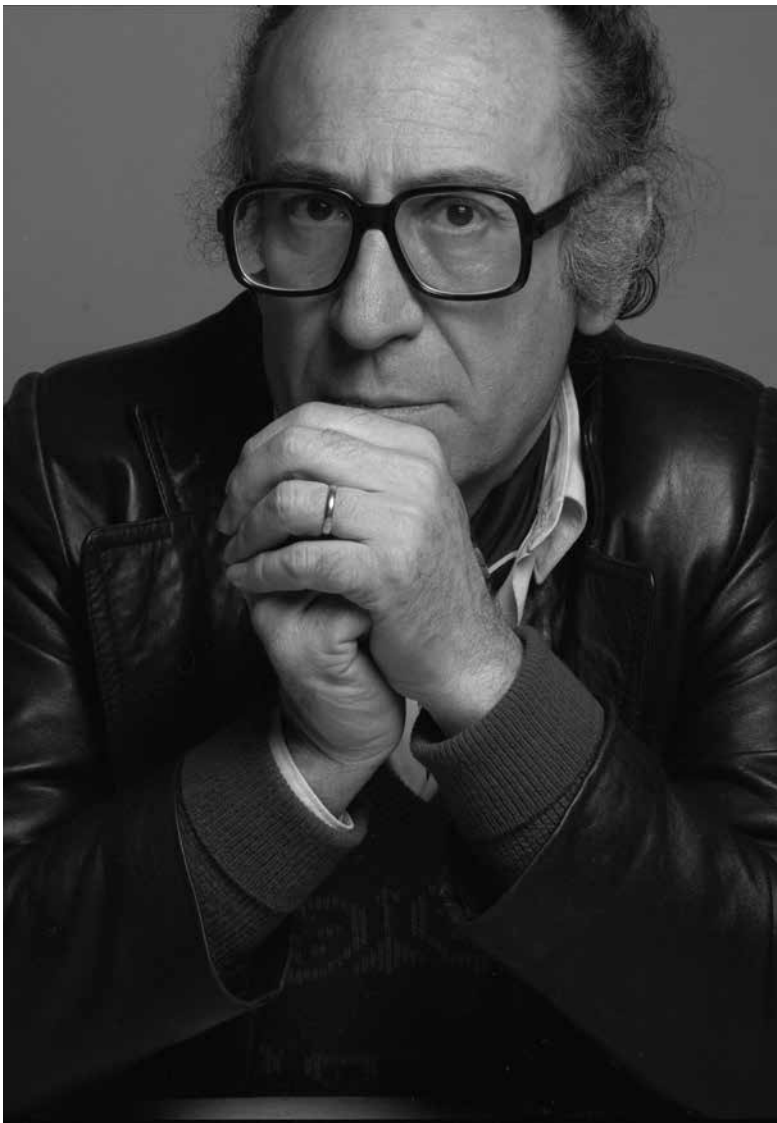
UNA IMAGEN LLAMADA PALABRA

Alejandra Prieto, Alejandro Olivares, Alicia Villarreal,
Arturo Duclos, Carolina Ruff, Claudio Bertoni,
Cecilia Vicuña, Claudia del Fierro, Demian Schopf,
Eugenio Dittborn, José Balmes, Gracia Barrios,
Colectivo Casagrande, Lotty Rosenfeld,
Josefina Guilisasti, Diego Martínez,
Francisco Uzabeaga, Pablo Rivera, Daniel Cruz,
Claudio Pérez, Hoffmann's House, Ignacio Gumucio,
Iván Navarro, Mónica Bengoa, Leonora Vicuña,
Nicolás Rupcich, Nicolás Saéz, Fernando Prats,
Pablo Langlois, Paz Errázuriz, Rainer Krause,
Raúl Zurita, Tomás Munita, Sandra Vásquez de la
Horra, Nury González, Rodrigo Gómez Rovira,
Mauricio Valenzuela, Luis Weinstein, C.A.D.A.,
Enrique Ramírez, Diseñadores Gráficos Extensión y
Comunicaciones UTE 1973, Diego Maquieira,
Gonzalo Díaz, Claudio Correa, Ingrid Wildi-Merino,
Rodrigo Bruna, Voluspa Jarpa, Carlos Altamirano,
Vicente Huidobro, Carlos Leppe, Juan Luis Martínez,
Juan Downey, Juan Pablo Langlois Vicuña,
Ricardo Yrarrázaval, Guillermo Deisler,
Francisco Smythe, Jorge Tacla, Pedro Lemebel.

Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos | Santiago de Chile

Una Imagen Llamada Palabra | 22 de septiembre al 30 enero 2017

www.centronacionaldearte.cl



José Balmes (1927-2016). Premio Nacional de Artes Plásticas 1999. Fotografía: Luis Poirot

La preocupación por los hechos diarios, las circunstancias y las situaciones más directamente políticas, sociales, críticas, comienzan a importarme de manera especial y decisiva. Leo los periódicos todos los días, veo las noticias, soy un lector de la contingencia, un lector del presente; y mi obra, desde esa época hasta el día de hoy muestra —en lo que significa realmente mostrar— lo que veo, lo que creo y lo que pienso del mundo y la realidad. Mi pintura es mi trabajo de pensar.

JOSÉ BALMES

Taller por Taller, el lugar de la historia (2002)

Artistas y ciudadanos

Las necesidades que enfrentan las artes de la visualidad en Chile son múltiples y requieren de acciones que no solo se encarguen del financiamiento de proyectos específicos, sino de instancias de articulación institucional que conciben planes y programas sustentables a largo plazo centrados en nuestra realidad.

En esa tarea la colaboración y la asociatividad son imprescindibles. A pesar de que hoy compartimos diagnósticos claros respecto a las áreas que necesitan ser fortalecidas, la asociación entre los distintos sectores e instituciones de las artes visuales aún no es lo suficientemente fuerte. Y eso es justamente lo que se requiere para generar una sólida red de cooperación que permita elaborar una visión de carácter nacional desde la transversalidad.

De hecho, como Estado sabemos que no podemos seguir organizando las tareas sociales pensando solamente en el usuario individual o en las instituciones como agentes disgregados. Este enfoque no solo desarticula, sino que conlleva la pérdida del potencial colectivo, una fuerza que supera con creces las capacidades de cada parte actuando aisladamente.

Es por esta razón que el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos nace como una oportunidad de fortalecer el diálogo entre los artistas y la ciudadanía, entre sus obras y los diversos agentes que participan en este ámbito, potenciando de esta manera el rol comunitario de las artes en su función reflexiva y educativa, las que serán primordiales en su estrategia de funcionamiento. Así lo ha entendido la autoridad comunal, como así también los vecinos y

la comunidad educativa, quienes han abordado este proyecto desde una óptica constructiva y enriquecedora que aprecia a la cultura como un elemento que mejora sustancialmente la calidad de vida de las personas. Por su parte, este espacio pretende constituirse además como un polo de irradiación hacia las regiones y viceversa, propiciando desde allí una conversación descentralizada que es imprescindible para la creación de la tan anhelada política nacional de las artes visuales en Chile.

Estamos ante el proceso de puesta en marcha de un proyecto cultural que busca expandirse más allá de sus límites en virtud de las capacidades de la sociedad civil, las instituciones especializadas y los principales actores del sector. La idea es que este centro nacional se convierta en un dinamizador de todos los agentes involucrados, un espacio desde donde el arte contemporáneo pueda trabajar coordinadamente y así desplegar la totalidad de su potencial.

En definitiva, todo esto será posible gracias al proyecto de ley que actualmente se encuentra en trámite legislativo, que creará el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Creemos que estas acciones son pasos concretos hacia un desarrollo cultural equitativo y democrático que nos puedan conducir hacia una sociedad más integradora.

Hace algunos días nuestro país sufrió la pérdida de José Balmes, un referente para varias generaciones, un artista con un incansable compromiso con el arte y nuestra sociedad, un hombre que encarna en su propia historia lo que llamamos arte contemporáneo

chileno. Hoy, inauguramos este Centro Nacional de Arte Contemporáneo pensando en él, y lo hacemos con la exposición Una Imagen Llamada Palabra, una muestra que reúne a poetas, artistas visuales, fotógrafos y creadores que entregan una visión heterogénea, que nos permite revisar la historia artística desde la modernidad a la época actual en nuestro país, construyendo una invitación extensiva a todos los habitantes de nuestro territorio para que nos ayuden a soñar y construir en conjunto nuestro futuro.

Con esta muestra inauguramos un espacio donde las imágenes y las palabras brillarán con todo su potencial para desarrollar una visión que amplíe, mejore y profundice irreversiblemente el desarrollo de las artes visuales en nuestro país.

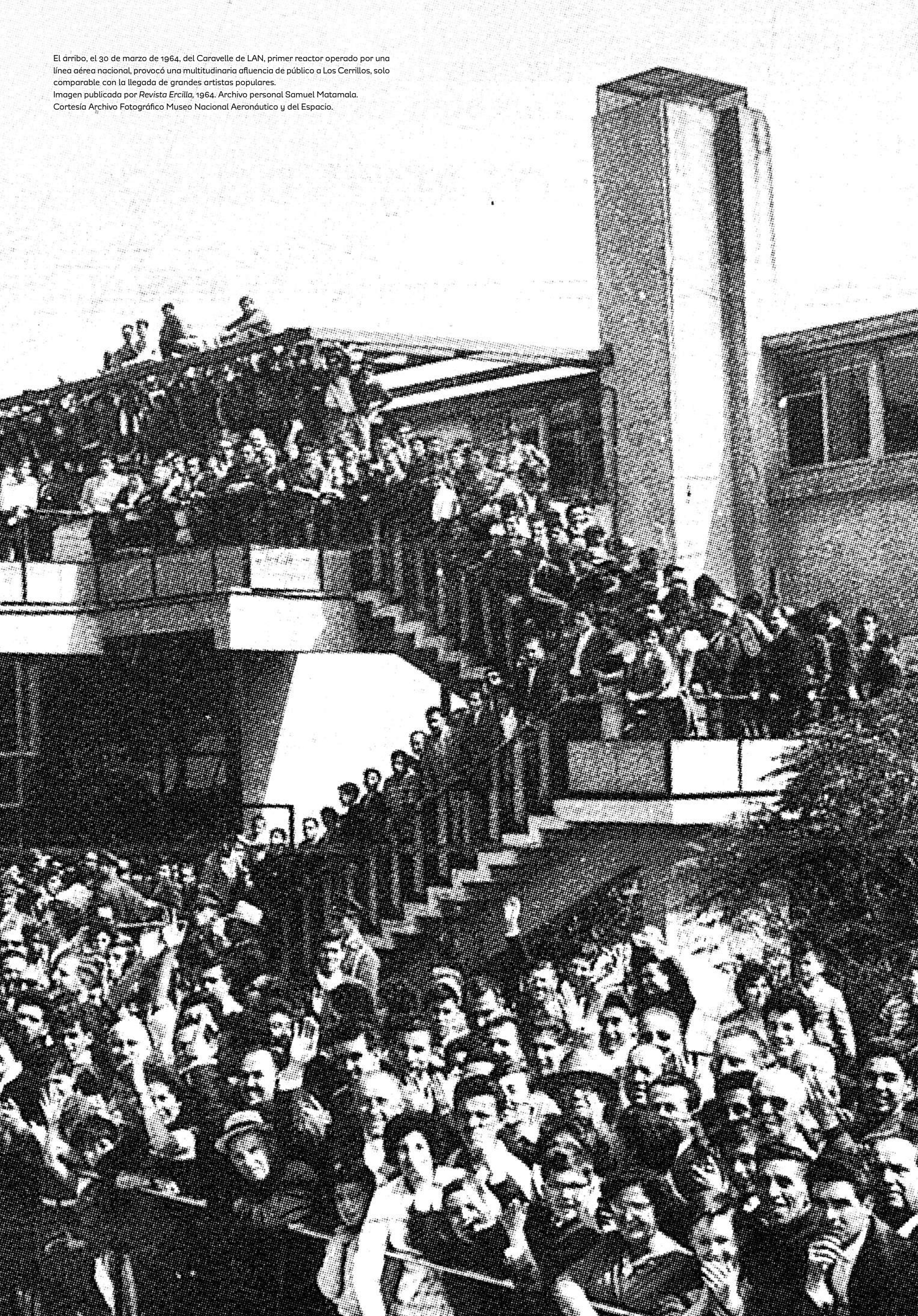
ERNESTO OTTONE RAMÍREZ

Ministro Presidente

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



El arribo, el 30 de marzo de 1964, del Caravelle de LAN, primer reactor operado por una línea aérea nacional, provocó una multitudinaria afluencia de público a Los Cerrillos, solo comparable con la llegada de grandes artistas populares.
Imagen publicada por *Revista Ercilla*, 1964. Archivo personal Samuel Matamala.
Cortesía Archivo Fotográfico Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio.





Vista general edificio Centro Nacional de Arte Contemporáneo
Foto: Felipe Coddou McManus



¿Qué es el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos?

Es una nueva institución estatal, dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) —que pasará a formar parte del futuro Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio—. Su misión es promover y estimular la creación, experimentación, reflexión y comprensión del arte contemporáneo chileno, en conexión con la escena latinoamericana, poniendo a disposición de la ciudadanía herramientas para su investigación, educación y difusión. Su labor se suma a las acciones de los distintos agentes, museos e instituciones vinculadas al arte ya existentes en Chile, para implementar junto a ellas un modelo de gestión colaborativa que fortalezca la puesta en valor de nuestro patrimonio artístico contemporáneo.

Este centro surge como respuesta a la demanda históricamente formulada desde los distintos sectores involucrados en el trabajo de las artes visuales, que han pedido un mayor compromiso del Estado en la valoración y el fomento del arte chileno. Su objetivo, en este sentido, es el desarrollo de estándares que permitan un intercambio de saberes y recursos con espacios privados y públicos, nacionales, regionales e internacionales.

Emplazado en el edificio del ex aeropuerto de Cerrillos —símbolo de la modernización del Estado de Chile en la primera mitad del siglo XX—, dentro del Parque Bicentenario (a pasos de la estación del mismo nombre de la línea 6 del Metro, que se inaugurará el año 2017), el centro está concebido como un laboratorio vivo, una plataforma abierta y disponible para el encuentro de vecinos, ciudadanos, artistas, investigadores, académicos, gestores y curadores independientes y de otras instituciones que participen en sus acciones.

El centro será implementado paulatinamente a partir de este año y contará con espacios diversificados como laboratorios de trabajo, sala de visionado de obras, sala de exposiciones, biblioteca y depósitos especialmente acondicionados para la conservación de diversos fondos y colecciones de arte contemporáneo en sus distintos lenguajes (fotografía, dibujo, pintura, escultura, video, instalación, etc.), todas producidas a partir del año 1967, fecha en que el aeropuerto de Cerrillos dejó de ser el principal de Chile. A nivel operativo, contará con seis áreas: Mediación, Documentación, Conservación, Investigación, Publicaciones y Proyectos de Exhibición.

La exposición Una Imagen Llamada Palabra, con la que se inaugura el Centro, marca el inicio de un plan programático de habilitación técnica del edificio, que será ejecutado por etapas y cuya finalización está prevista para finales del 2018. La muestra es un panorama del arte chileno producido desde 1967 hasta ahora, enfocándose en obras que cruzan imagen y texto. Esta exhibición es producto de una curatoría colaborativa realizada por el equipo de la Macro Área de las Artes de la Visualidad del Consejo de la Cultura, que reúne distintas disciplinas visuales en una plataforma común.

DOCUMENTACIÓN: Resguardar la memoria de las obras

Sabemos que la obra de arte contemporáneo no solo se reduce a su materialidad, sino que también conlleva un sistema creativo de carácter procesual, unido a objetos suplementarios, anotaciones, cuadernos, bitácoras, prototipos, grabaciones, registros fotográficos y otros procedimientos de investigación realizados por sus autores. Estos complementos, producidos alrededor de una obra de arte, nutren la comprensión de la pieza artística como testimonio de un contexto histórico y sociocultural. Asimismo, alrededor de la obra se construye un aparato crítico teórico que es fundamental tener en cuenta a la hora de abordar su estudio.

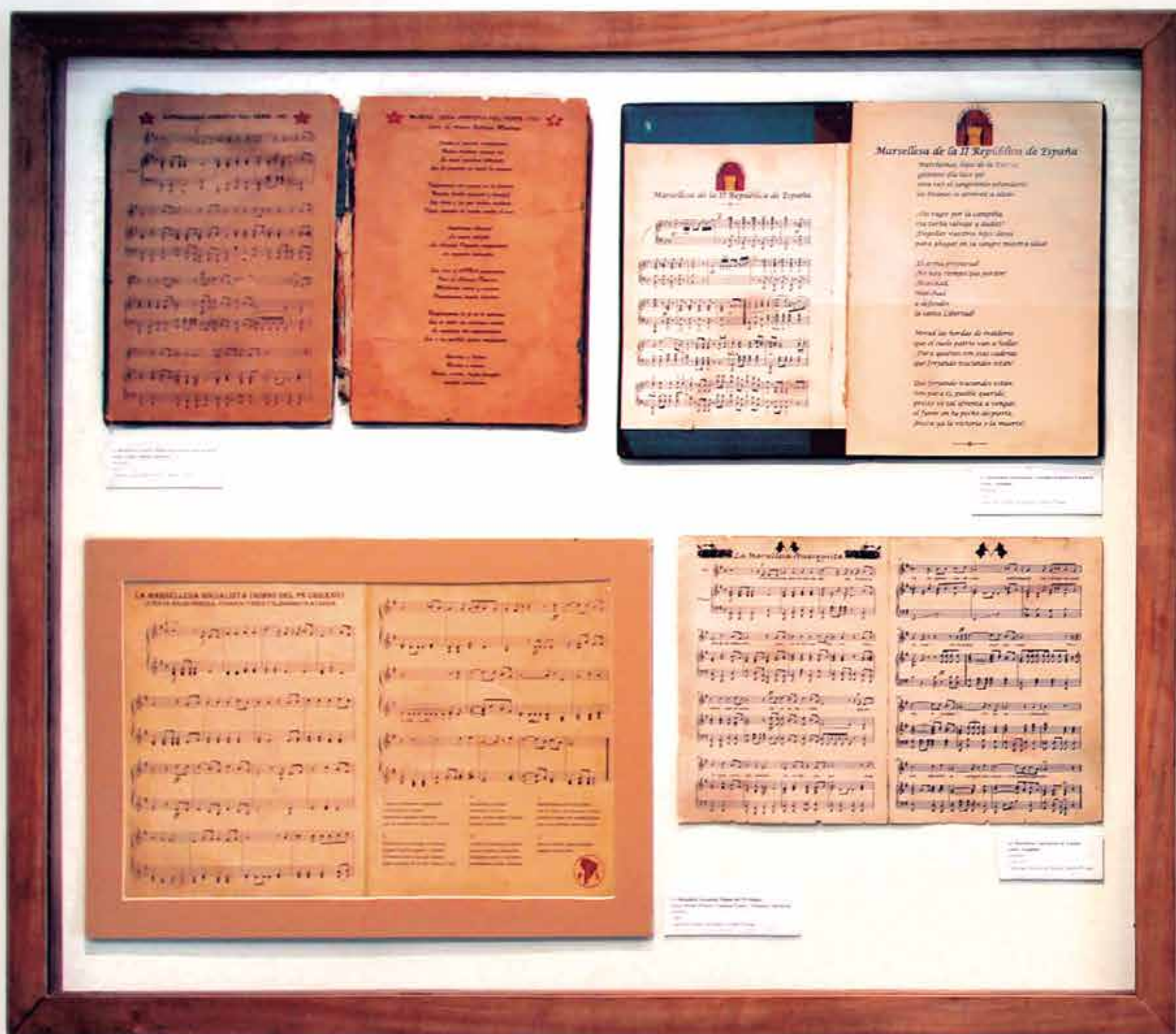
El Área de Estudios y Documentación es el espacio en el que se investigarán archivos relacionados con los procesos pre y poscreativos de obras significativas para el patrimonio del arte contemporáneo chileno. Su tarea, en el largo plazo, es reunir, ordenar, clasificar y resguardar la mayor cantidad de materiales asociados a obras y movimientos artísticos contemporáneos. Esta labor solo es posible gracias a un modelo de trabajo colaborativo con las principales instituciones nacionales encargadas de resguardar archivos (como la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam), a las que se sumarán editoriales, centros académicos, bibliotecas e investigadores de distintas procedencias, quienes son agentes fundamentales para la constitución de un *corpus* estatal integrado. Lo que se busca es que el Estado tenga en el futuro un rol activo como institución responsable de gestionar materiales a través de diálogos y acuerdos con los autores o con sus familiares y herederos.

En la práctica, el conjunto de estos materiales podrá ser consultado por estudiantes, creadores, investigadores y público en general. Se trata, en definitiva, de reunir un acervo documental, físico y digital, bajo la tutela y compromiso del Estado, que permita una lectura integral y una instancia de investigación de obra en todo su contexto y amplitud.

“Un Centro de estudios y documentación, en el contexto del nuevo Centro Nacional de Arte Contemporáneo, abre una gran oportunidad al Estado: generar y liderar espacios de diálogo para la creación de una política nacional de archivos, establecer y fomentar los vínculos colaborativos entre los archivos públicos y privados existentes, apoyar iniciativas patrimoniales, de conservación, visibilidad y de acceso democrático y descentralizado a la ciudadanía, promoviendo la construcción de nuevos relatos, campos de lectura e investigación en el arte contemporáneo chileno.”

LUZ MUÑOZ

Investigadora y curadora independiente, especialista en temáticas de archivo



Claudio Correa. Detalle de instalación *Cuatro formas de ser republicano a la distancia*, 2013.
Colección CNCA, Fondo Galería Gabriela Mistral



Ejercicio de mediación con Escuela Especial Santiago Apóstol.

MEDIACIÓN: Interactuar con la comunidad

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos se concibe como un espacio generador de experiencias, aprendizajes y conocimientos: una plataforma de participación y construcción comunitaria. El objetivo de su Área de Mediación es potenciar y fomentar esa labor, dando respuesta a las diferentes necesidades educativas y formativas de la comunidad mediante la vinculación con artistas y contenidos artísticos contemporáneos, de modo de ampliar sus posibilidades de lectura y respuesta reflexiva a las problemáticas actuales.

En su calidad de institución pública encargada de promover el patrimonio artístico chileno contemporáneo, el Centro está llamado, junto a otras instituciones, a contar la historia del arte chileno de los últimos cincuenta años, para lo cual creemos que es clave desarrollar procesos y experiencias interactivas a través de su Área de Mediación, cuyas redes programáticas se ampliarán gradualmente desde la comuna donde está inserto hacia resto del país.

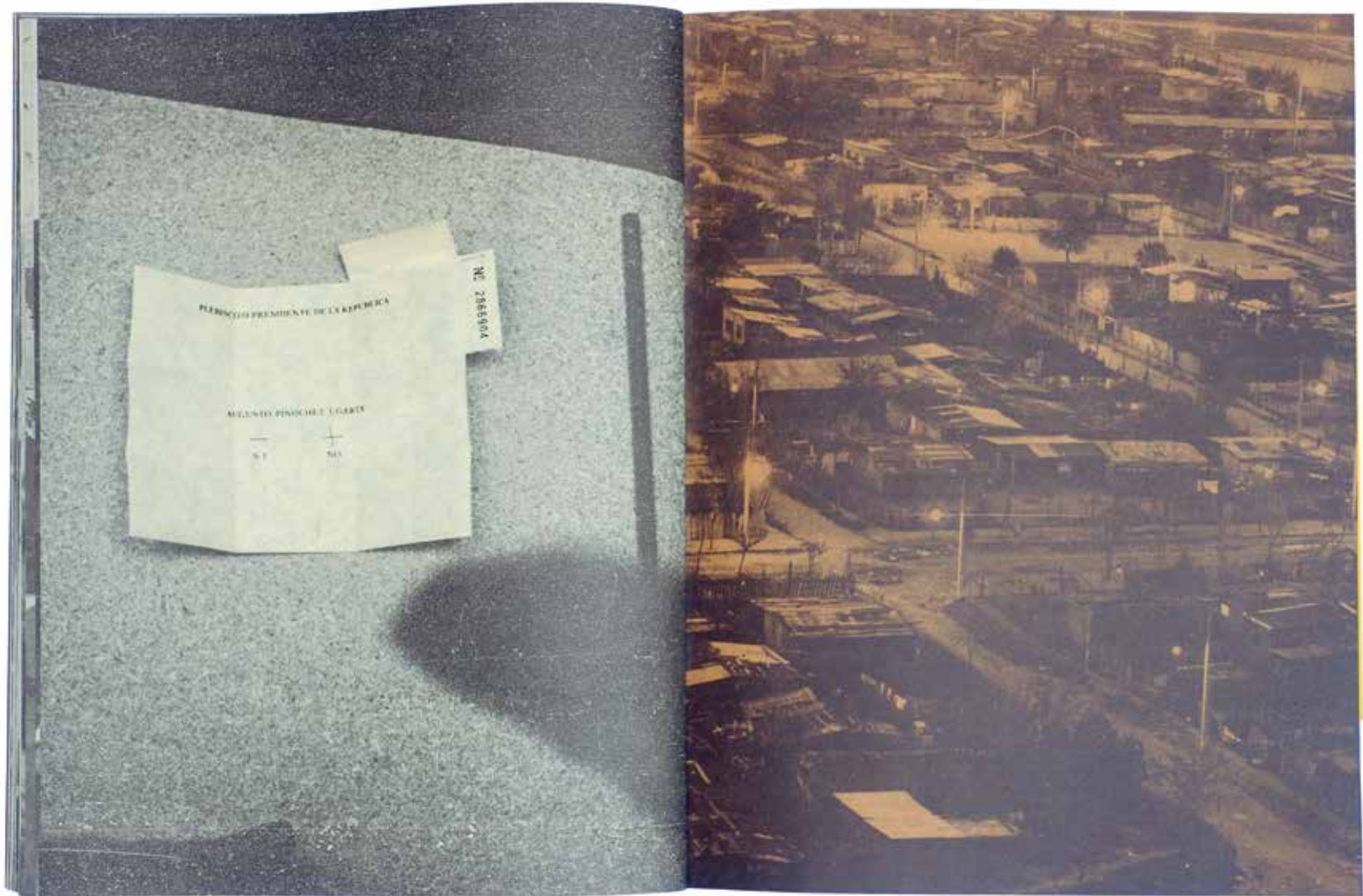
Para cumplir con este propósito educativo, se enfocará inicialmente en la relación con los vecinos de la comuna de Cerrillos. La idea es lograr que, a mediano plazo, los vecinos de esta comunidad desarrollen herramientas para interactuar con el arte contemporáneo e incorporen este espacio a su vida cotidiana a través de la articulación de un lenguaje común. La primera acción a desarrollar será la creación —en conjunto con los estudiantes y los vecinos—, del primer archivo fotográfico de esa comuna, que recolectará imágenes y relatos que relacionan a la comunidad con el edificio y su carácter original, el Aeródromo de Los Cerrillos.

Desde este foco inicial en la comunidad, el proyecto de mediación se extenderá al resto de la Región Metropolitana y a todas las regiones de Chile, proceso a desarrollar en conjunto con los docentes y otros agentes educativos, los principales mediadores de los procesos de aprendizaje de los estudiantes, los que tendrán una oferta permanente de formación y trabajo colaborativo con los artistas, las obras y los procesos que se desarrollen en el centro.

“El nuevo Centro Nacional de Arte Contemporáneo será una oportunidad para la experimentación en el ámbito de la mediación o de la interacción entre los artistas, las obras, el espacio y la comunidad, que permitirá que este proceso pedagógico y de creación se ponga permanentemente en tensión, irradiando desde Cerrillos nuevos modelos educativos con el fin de fortalecer y renovar los procesos de formación de públicos en nuestro país.”

PABLO ROJAS DURÁN

Jefe del Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



Luis Weinstein. Esto ha sido.

CONSERVACIÓN: Custodiar el patrimonio artístico contemporáneo

Es labor del Estado asumir un rol protagónico respecto al cuidado del patrimonio artístico contemporáneo del país, resguardándolo bajo normas y estándares que garanticen su permanencia en el tiempo. En este contexto, el Área de Conservación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos será la encargada de adquirir o tomar en custodia colecciones de arte contemporáneo cuyas obras hayan sido creadas desde 1967 en adelante.

Se trata, en primer lugar, de obras que pertenecen a la colección del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, como también a coleccionistas privados que encomienden su custodia al Centro Nacional de Arte Contemporáneo, sin por ello perder su calidad de propietarios. Este material podrá ser exhibido a la comunidad, difundirse a nivel nacional e internacional y ser objeto de estudios e investigaciones.

La implementación de esta área está proyectada para el segundo semestre de 2018 y contará con depósitos equipados con infraestructura, tecnología y normas que garantizarán la preservación del patrimonio que albergue. Estas condiciones permitirán también conservar temporalmente exhibiciones internacionales itinerantes.

PUBLICACIONES: Comunicar contenidos

El Área de Publicaciones tiene como propósito generar y compilar textos de diferente naturaleza y formato en torno al arte contemporáneo. Es pertinente considerar que, históricamente, en el mundo del arte chileno se han desarrollado sistemas de autoedición, lo que ha alimentado el patrimonio editorial del país.

Las publicaciones editadas por el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos contendrán las investigaciones que resulten de su quehacer, así como información sobre sus muestras y actividades, facilitando su circulación y llegada a audiencias amplias, permitiendo nuevas investigaciones en torno a estos contenidos.

Como pieza editorial básica, se producirá una publicación en formato de periódico por cada una de las cuatro estaciones en que se dividirá la programación. Serán publicaciones de carácter masivo y de gran tiraje (ocho mil a diez mil ejemplares), para que el público pueda acceder a la información de manera simple y directa. También se realizarán catálogos de las muestras más emblemáticas, *papers* y cuadernillos de investigación, generados en conjunto con otras instituciones y con investigadores y curadores invitados.

“Como es sabido, un centro de arte alcanza su estatuto cuando posee un fondo patrimonial que cumple una misión previamente definida, recogiendo los intereses y preocupaciones del mismo. Más allá de ser uno de sus ámbitos de trabajo, la colección de un centro de arte es su rasgo definitorio y característico, aquél que le otorga una personalidad inexcusablemente intransferible. Lejos de la idea de un “fondo” donde se “acumulan” obras, debe ser una colección estructurada y estar íntimamente ligada a los programas públicos y de exposiciones temporales del centro. Su construcción, tejida a modo de red, se irá desarrollando alrededor de sus intereses y de las actividades que programa. Un centro de arte contemporáneo conlleva una responsabilidad ineludible de mantener la memoria de la creación del presente y la obligación de evitar la desaparición de estos rastros y vestigios.”

ANTÒNIA M. PERELLÓ FERRER

Conservadora del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

“Me parece fundamental que el Estado asuma un rol como promotor de la actividad editorial en arte, que tras el regreso a la democracia ha decaído notoriamente en cuanto a calidad teórica y creativa. Durante los años 70 y 80 las publicaciones de artistas fueron un ejemplo del ingenio: demostraron que la precariedad y la necesidad hacen grandes obras. De hecho, hoy en día esas piezas editoriales son objeto de coleccionismo.”

PEDRO MONTES

Coleccionista, galerista y editor en D21 Proyectos de Arte



INVESTIGACIÓN: Generar conocimientos

La investigación es una de las tareas esenciales de las instituciones que trabajan el arte. Para salvaguardar, conservar y difundir de manera adecuada el patrimonio artístico es necesario conocerlo y estudiarlo previamente. El Área de Investigación será la encargada de estudiar obras, fenómenos y períodos del arte contemporáneo chileno, nutriéndose de dos vertientes: por una parte, el trabajo interno, consistente en el estudio del propio patrimonio en base a la colección estatal que irá creciendo gradualmente, y por otra, el trabajo resultante de la colaboración con otras instituciones o personas naturales. Ambas generarán conocimientos que, luego, gracias a convenios con entidades académicas públicas y privadas, chilenas y extranjeras, circularán a nivel nacional e internacional.

El área estará liderada por investigadores de la propia institución, quienes funcionarán en colaboración con investigadores externos, independientes así como pertenecientes a otras instituciones y museos, de modo de ampliar las visiones y puntos de vista. La idea es que los ciudadanos piensen en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos como una fuente de información fidedigna y de calidad, pero también como un receptor de información para crear sus propios archivos. Los beneficiarios, por tanto, serán los investigadores mismos, la academia y el público en general.

Además de la investigación, esta área realizará un importante trabajo de gestión con becarios vinculados a la institución, explorando los diferentes sistemas de financiamiento para que sus investigaciones resulten en textos, catálogos y curatorías que retroalimenten el sistema.

PROYECTOS DE EXHIBICIÓN: Visibilizar el arte contemporáneo

El área encargada de los procesos de diseño curatorial y montaje de exhibiciones tiene como misión visibilizar y poner en valor el arte contemporáneo a nivel nacional y latinoamericano, no solo a través de las obras como tales, sino que también reforzando los vínculos sociales e históricos en que estas se insertan. Se trata de entregar al público una visión integral de las obras, que trascienda su pura materialidad.

La labor curatorial del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos se entiende como la ampliación y fortalecimiento del trabajo curatorial desarrollado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes desde la Galería Gabriela Mistral por más de veinticinco años y que ha sido, hasta ahora, el único espacio estatal centrado en el arte contemporáneo tras la recuperación de la democracia.

La programación anual del centro se dividirá en cuatro diferentes períodos, coincidentes con las estaciones del año, los que a su vez combinarán tres ámbitos de exhibición: artistas internacionales, artistas nacionales y proyectos curatoriales de autor. El primero contempla exposiciones internacionales con énfasis en Latinoamérica, las que se gestionarán en la modalidad de coproducciones entre el Centro Nacional de Arte Contemporáneo e instituciones académicas o artísticas extranjeras. El segundo ámbito corresponde a las exhibiciones de artistas contemporáneos chilenos que ya han logrado un nivel importante de validación: se trata de realizar un mapeo de la producción de excelencia para consolidar su legitimación cultural a nivel nacional e internacional. El tercer ámbito lo constituyen las muestras resultantes de investigaciones curatoriales en torno al arte contemporáneo realizadas por curadores invitados, independientes o vinculados a otros museos e instituciones, quienes trabajarán con los archivos y colecciones del centro, en complemento con materiales de otras procedencias.

“La investigación se entiende tradicionalmente como generación y acumulación de conocimientos destinados a ser transmitidos en el marco de disciplinas académicas establecidas. Otra forma más experimental de comprenderla es como una especie de laboratorio de pensamiento crítico en donde los saberes se van construyendo en interacción dinámica con una variedad de contextos activadores de experiencias. Referido a las artes visuales, esto supone que la especialización disciplinaria del trabajo historiográfico en torno a archivos y patrimonio se complementa con inventarios en tiempo presente de la creación artística y la intervención cultural; unos inventarios que se abren a una multiplicidad viva de comunidades interpretativas. La dimensión pública de este Centro Nacional de Arte Contemporáneo invita a lo asociativo y colaborativo de mediaciones entre instituciones formadoras de conocimiento y circuitos ampliados de inscripción, circulación, recepción y discusión sociales de los significados colectivos del arte.”

NELLY RICHARD

Teórica y crítica cultural

“Constituir un centro de arte contemporáneo que ya no esté dirigido principalmente a la comunidad artística, sino a la actualidad estética en un componente cotidiano de la cultura de los ciudadanos, es un paso trascendente para ampliar el campo de interacciones y referencias de la cultura de una localidad. La línea curatorial del nuevo Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Chile promete ser la plataforma para que la geografía de los públicos chilenos acceda a una interacción vivísima con los demás centros de arte de Latinoamérica, propiciando una historia cultural común. Usar un antiguo aeropuerto para este efecto es a la vez eficaz y profético. Apropia para la cultura actual un espacio con carácter y condiciones singulares, pero también lo sitúa como el punto de llegada y salida de una nueva emoción por la contemporaneidad.”

CUAUHTÉMOC MEDINA

Curador en Jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM. México



Francisco Smythe. *Apreciaciones acerca de la patria*. Acrílico, dibujo y collage.
0,26 x 0,21 m. 1980.
Propiedad Paulina Humeres. Foto: artgroupwx.cl

Regina José Galindo. *Desierto*.
Performance realizada el 7 de julio en Galería
Gabriela Mistral. 2015.
Foto: Rodrigo Maulén.
La artista permanece desnuda, enterrada durante
una hora y 10 minutos en las dunas de aserrín
formadas al interior de la galería.

project-
rament.
undred
cells of
X in the
this is
multitude
lamp
ium cell.
flapping
ing con-
10, and
ates the
ordinary
conductor
vires 11
3, and a
15, which
agnet by
to that
nt must
fore the
e contact
oints 10
e 21 and
e 25 from
lighting
the other
ply.
this
7 will be
normally
rmutus.
is thrown
4 will re-
lent cur-
to over-
mment to
is con-
nile.
Details of
shown,
on is re-
ed with-
of might
the art in
described

type is regarded as embodying substantial improvements over such modifications. 50
As many changes could be made in the above construction, and many apparently widely different embodiments of the invention could be made without departing from the scope thereof, it is intended that all matter contained in the above description or shown in the accompanying drawings shall be interpreted in an illustrative and not in a limiting sense. 54
It is furthermore desired to be understood 56 that the language used in the following claims is intended to cover all the generic and specific features of the invention herein described, and all statements of the scope of the invention which as a matter of language 58 might be said to fall therebetween.
I claim as my invention:
1. The herein described apparatus for re-
producing figures from a stencil equivalent, consisting of a source of light, the stencil 70 equivalent, the board containing a multitude of units, the resistance of which is affected by the throwing of light thereon, electrical connections from said units, and a board having a multitude of lights thereon, at 72 least one light for each unit.
2. The herein described apparatus for re-
producing figures from a stencil equivalent, consisting of a source of light, the stencil 70 equivalent, the board containing a multitude 72 of units, the resistance of which is affected by the throwing of light thereon, electrical connections from said units, and a board having a multitude of lights thereon, at 74 least one light for each unit, a separate cir- 76 cuit for the lights of the board, and a magnetically controlled switch controlling said circuit, and a circuit for said switch controlled by said unit.
Signed at New York city, New York, this 20 15th day of March, one thousand nine hun-
dred and thirteen.

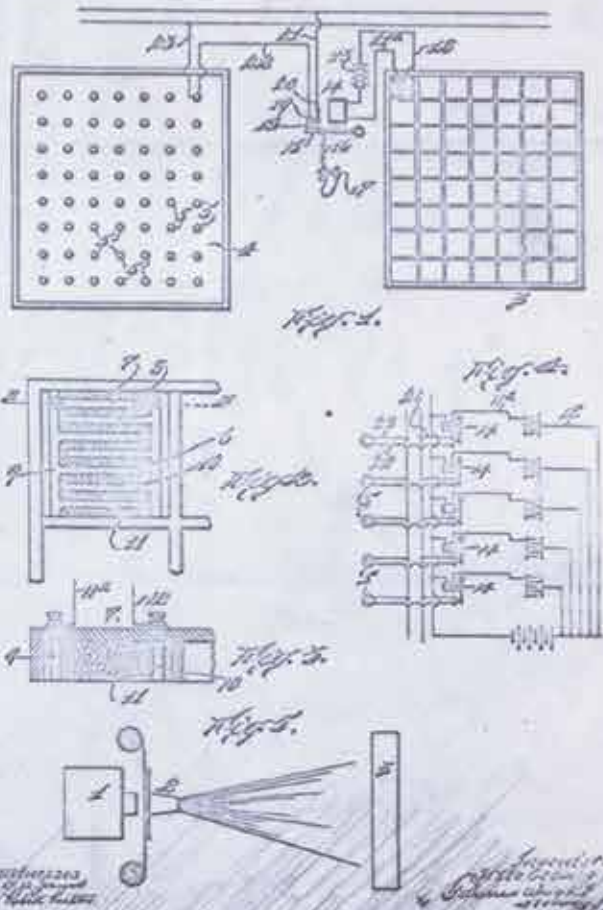
SIXTO OCAMPO.

Witness:
ROBERT BICKER,
F. WARREN WILSON.

S. OCAMPO,
MEANS FOR THE SYSTEMATIC CONTROL OF ELECTRIC CIRCUITS BY LIGHT RAYS.
APPLICATION FILED MAR. 14, 1913.

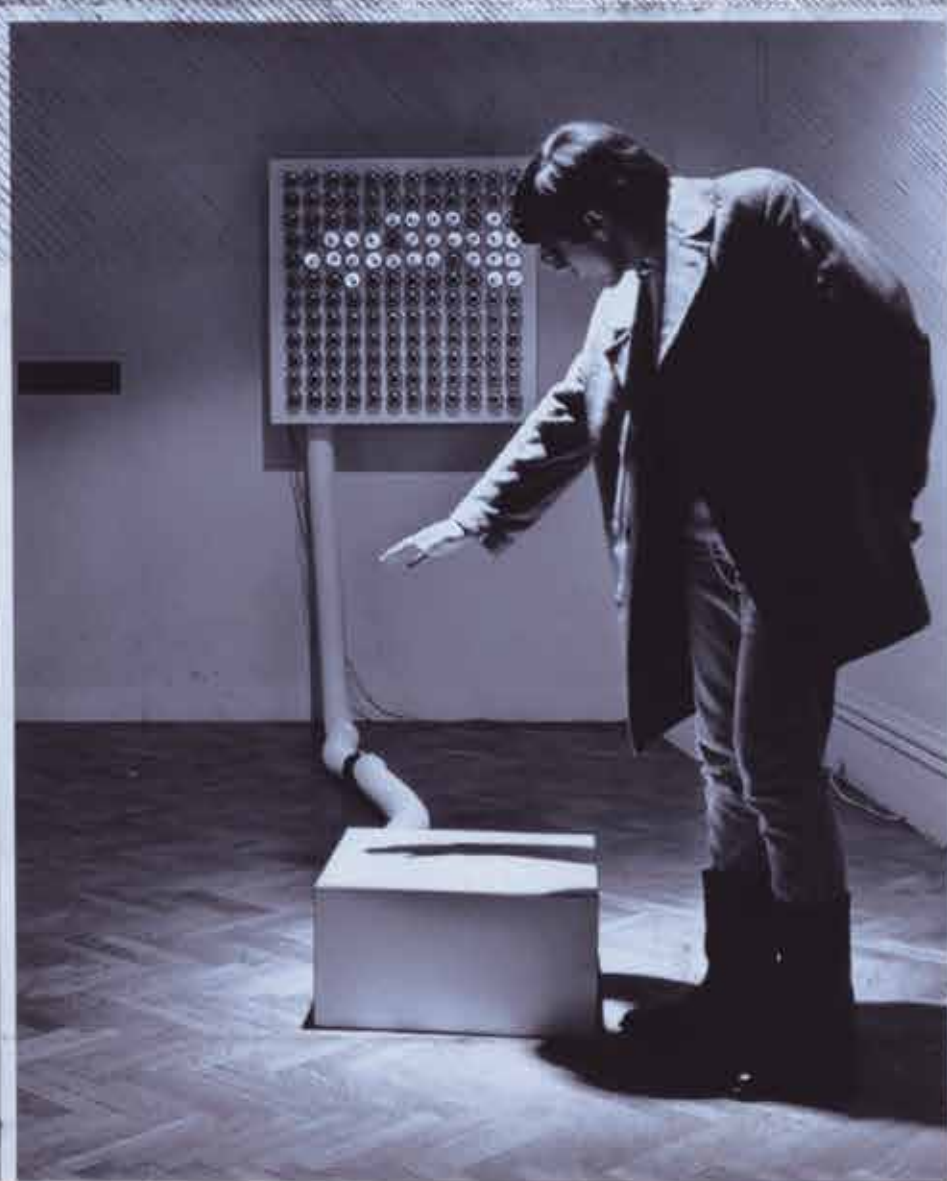
1,072,152.

Patented Sept. 2, 1913.



SYSTEMS OF INFORMATION

1913
1968



COL. WITH FRED FITTS

Downey 1969

Juan Downey. Detalle de *Invisible energy*. 1969.
Collage y tinta sobre cartón. 0,56 x 0,61 m.
Colección Pedro Montes, Foto: Harry Schunk

El filósofo —al igual que el artista—
no es alguien que ve, sino alguien que muestra.

Boris Groys

Hacer un arte de profundas implicaciones políticas
un arte del gozo ritual
un arte con potencial cerebral,
un arte con infinitud espacial,
un arte con raíces:
para desgarrar, emanciparse,
para cegar con la luz,
para revelarse y cantar.

Juan Downey

La palabra, la imagen, el proceso

Camilo Yáñez, curador.

1 / LO PRELIMINAR

Todo arte es una herramienta práctica que posee la capacidad de oxigenar nuestro conocimiento, un estimulante capaz de gatillar preguntas utilizando los sentidos, un activador del pensamiento cuya inevitable naturaleza es la reflexión, la asociación de ideas y la irradiación de poéticas. A su vez, cuando pensamos en la noción de curatoría debiera tenerse en cuenta que esta se origina a partir de la misma voluntad asociativa inclinada al diálogo, favoreciendo la discusión e interacción entre distintas obras en un espacio y un tiempo determinados.

Aquello que podría definir el trabajo curatorial es la articulación orgánica de fuerzas y energías donde se atraen y repelen ideas que, a su vez, van reformulando sobre la marcha temáticas que ayudan a lidiar con conflictos prácticos y estéticos. Por eso una exposición y su respectiva curatoría son el resultado de múltiples acuerdos, aciertos y accidentes que nos permiten leer y releer obras, hechos, y relatos.

2 / LAS IDEAS

De ahí que el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos inicie su puesta en marcha paulatina de actividades con la muestra Una Imagen Llamada Palabra, un ejercicio de trabajo colectivo y en *progreso* que ha implicado asumir diversos riesgos en varios niveles. La exposición fue propuesta como un manifiesto en proceso constante, un sistema de ocupación y habilitación que permitiera resignificar —material y simbólicamente— la memoria del recinto. La tarea era imaginar lo imaginable: convertir paso a paso, el edificio del ex aeropuerto Cerrillos en un lugar vivo, cuya misión institucional sea provocar la creación, reflexión, exposición y comprensión del arte contemporáneo en Chile.

El proceso de elaboración de la muestra que inicia la marcha blanca del centro se originó hace siete meses y comenzó con tres ideas básicas, que se transformaron luego en tres líneas fundamentales al interior del proyecto. La primera de ellas consideraba que el centro y la exposición inaugural debían contar en su apertura con una cantidad importante de artistas y obras que se instalarán en la totalidad del edificio de Cerrillos —al margen de las zonas remodeladas—, abriendo la posibilidad de que el público pudiera recorrer todo el recinto del ex terminal aéreo al mismo tiempo que recorría casi cinco décadas de arte chileno.¹

La segunda idea que determinó las acciones de la curatoría se hacía cargo de encontrar un eje temático transversal que fuera el punto conductor más apropiado para configurar una lectura que incorporara el trabajo de los artistas participantes en toda su heterogeneidad. Era necesario encontrar una zona de pensamiento en común. Por tal razón, la muestra se fue perfilando a partir de una ecuación compartida por todas las obras vinculadas a una práctica extendida históricamente en el arte: el uso de

la palabra (como unidad lingüística básica) y de la imagen (como indicio o huella), ambas capaces de proyectar múltiples formas y relaciones en el espectador. Sin embargo, si bien se consideraron obras “históricas”, no se buscaba generar una exposición historicista, dado que no había tiempo para una revisión de estas características con todo el rigor necesario; lo que sí parecía factible era generar una exhibición con sentido diacrónico que privilegiara los puntos de contacto e interrelación entre las obras, superando de algún modo las lecturas secuenciales y rígidas asociadas de cualquier línea temporal. Así entonces, el objetivo central de la exposición fue develar y despertar relaciones desconocidas para la gran mayoría del público y de los espectadores no familiarizados con la historia del arte contemporáneo de nuestro país.

La tercera idea rectora, en tanto, planteaba la necesidad de un trabajo colectivo en todos los estratos de la muestra como único sistema operativo posible. El desafío era coordinar en una misma dirección los casi cincuenta artistas convocados, los cinco teóricos invitados, los cuatro coleccionistas comprometidos, varios gestores, diseñadores, editores, profesores de arte y mediadores, que se sumaban a una cantidad importante de funcionarios del Consejo de la Cultura con un objetivo común: levantar y construir un imaginario nuevo en materia de artes visuales que sea capaz de despertar inéditas energías al interior de nuestra escena.

3 / EL PROYECTO

Un centro de arte contemporáneo es un *laboratorio sin protocolo* que privilegia la investigación artística facilitando una relación directa entre los creadores, sus obras y los visitantes; es un espacio donde se piensa, se experimenta, se investiga, se exhibe y se educa. Se trata de un lugar en donde las artes visuales contemporáneas logran ser protagonistas exclusivas después de mucho tiempo. De este modo, un centro de arte contemporáneo es un espacio abierto a toda a la ciudadanía, capaz de incentivar el trabajo mancomunado con comunidades, museos y espacios de arte, privados y públicos, tanto a nivel regional como internacional.

Debe tomarse en cuenta que desde que se recuperó la democracia, no existían antecedentes en nuestro país que nos permitieran identificar una experiencia similar en el sentido de una creación institucional de esta envergadura. La Galería Gabriela Mistral, creada en 1990, y que hoy forma parte de Consejo de la Cultura, es el único ejemplo o antecedente estatal de creación institucional con carácter público destinado al fomento del arte contemporáneo cuya tarea central es exhibir, publicar y coleccionar: “GGM es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las artes visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional o internacional,

mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, por lo general refractaria a los valores y la lógica del mercado de arte nacional”.²

En esta línea, la resignificación del ex aeropuerto, a partir de la voluntad política del Estado, abre una oportunidad que busca estimular el diálogo entre los diversos agentes que componen el espectro cultural de las artes de la visualidad en Chile. Porque un centro especializado de arte contemporáneo es una plataforma institucional de trabajo cuyo componente principal es el ensayo y el error; su función debe ser la de contenedor y alimentador de procesos constructivos de obras, con el fin de dar cabida a preocupaciones y discursos que solo decantan y alcanzan espesor reflexivo con el tiempo, logrando convertir la experiencia presente en aporte para las próximas generaciones.

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo, y su muestra inaugural, son una invitación abierta a repensar de otra forma nuestro contexto social y artístico y, sin duda, son un punto de inflexión dentro del comportamiento habitual de la escena del arte. En efecto, la exposición propone distintas asociaciones buscando resignificar la forma habitual de ver la producción de arte realizada en los últimos cincuenta años.

Lo central es que el relato y el modo de recorrer la muestra operan como verdad relativa y modificable con el objetivo de expandir las lecturas básicas de lo correcto o lo incorrecto, de lo histórico o lo relevante, dando saltos exponenciales que privilegian las zonas reflexivas entre las obras. Obras que por lo demás solo podían ser vistas en conjunto como registro y documento. Lo que interesa aquí, es decir, dentro de esta lógica curatorial, es la ecuación artistas, arte y público, por que materializa y hace visible “...los conflictos entre lo viejo y lo nuevo, entre lo cercano y lo lejano, entre lo caro y lo barato, lo conocido y lo desconocido, entre lo sencillo y lo difícil.”³ Este proceso de construcción y reconstrucción creativa dentro de un sistema institucional de certidumbres generará inevitablemente otros puentes y conectores para seguir aportando al espesor nuestra historia.

La exposición Una Imagen Llamada Palabra dispone en diferentes zonas del antiguo aeropuerto obras, trabajos y proyectos a partir de la delimitación temporal definida por un hecho histórico vinculado al ex terminal: el año 1967, Los Cerrillos dejó de ser el principal aeropuerto de Santiago debido a la entrada en funcionamiento el Aeropuerto Internacional de Pudahuel, pasando a ser el aeródromo a cargo de los vuelos nacionales.

4 / LOS ANTECEDENTES

La combinación de palabra e imagen tiene una larga data en la historia y en el arte, un origen cifrado en los caligramas realizados en la Grecia clásica por Teócrito de Siracusa y Simias de Rodas, y posteriormente en los escritos e ilustraciones medievales, hasta llegar al el Códice Mendoza, que en 1500 fue realizado por encargo del virrey de Nueva España, en su calidad de primer testimonio intercultural, visual y textual manufacturado por los tlacuilos y escribas españoles. Esta obra resulta un antecedente valioso porque fue compuesta por ilustraciones hechas por indígenas y textos realizados por escribanos ibéricos. Entrados en el siglo recién pasado, en 1912 la revista *Musa* publicó el caligrama de Vicente Huidobro “Triángulo Armónico”, considerado el primer poema visual impreso en nuestro país. En el año 1922 Huidobro expone en París una serie 13 poemas pintados cuyo mundo referencial va desde el piano, un molino, un caleidoscopio, el océano, la noche, un paisaje, hasta el ocaso. Este desplazamiento logra sacar a la poesía de la convención de la soledad de la letra escrita, desplazando sus significantes hacia el campo de la visualidad.

De esa época también datan los poemas de Apollinaire, los *collages* de Picasso, la gráfica y los impresos Dadá, la obra de Kurt Schwitters, los surrealistas, la vanguardia rusa y los situacionistas, todos artistas que a su modo se ocuparon de la relación escrito-visual. René Magritte, el pintor belga, exploró reflexivamente la paradoja entre pintura y lenguaje que más tarde sería utilizada y resignificada por artistas conceptuales de la talla de Joseph Kosuth, John Baldessari, Barbara Kruger y Luis Camnitzer, por nombrar solo algunos.

La explicación de John Baldessari es ilustrativa al respecto: “Supongo que en mi obra es fundamental mi tendencia a pensar en las palabras como sucedáneos de las imágenes. Es como si nunca terminase de desentrañar qué es lo que una y la otra no puede hacer, de modo que esa especie de aturdimiento me sirve de motor de propulsión”.⁴

Por su parte, la situación latinoamericana en relación al uso de ideas

conceptuales es bien resumida por Luis Camnitzer: “El conceptualismo latinoamericano viene de situaciones de represión, de la necesidad de una comunicación subversiva rápida y eficiente que en determinado momento va encontrando una forma”.⁵

Es por esto que un aspecto central de la muestra inaugural de Cerrillos es la simultaneidad reflexiva que supone ver lo que se lee y leer lo que se ve, lo cual aporta una capa de complejidad a las obras que es generada por su contexto y su propia memoria social. Ello también demuestra de manera concreta que en ciertos momentos los artistas asumen un rol consciente de comunicadores que produce una densidad reflexiva en la que resalta la capacidad de interconexión que el arte despierta en sus espectadores.

Otra influencia que podemos sumar, pese a no haber sido considerada por las élites culturales de la época, es lo que se conoce como literatura de cordel o *Lira Popular*: impresos sueltos, masivos, de un pliego en papel de bajo costo, que circulaban a fines del siglo XIX y principios del siglo XX con ilustraciones, décimas, contrapuntos, brindis y letras de cuecas. Vital también como antecedente fue *El Quebrantahuesos*, una serie de intervenciones poéticas en forma de *collage* semanal realizadas en 1952, las que se instalaban en el restaurante El Naturista o en calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia, y que no solo era apreciado transversalmente por la ciudadanía sino que además constituyó un hito fundacional de las obras realizadas por otros artistas en los años setenta y ochenta —no es casual que Ronald Kay publicara nueve de esos *collages* y analizara críticamente su sistema operativo en el único número de la revista *Manuscritos*, publicada en 1975—. Realizados por Nicanor Parra en colaboración con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Luis Oyarzún, Roberto Humeres, Jorge Sanhueza y Jorge Berti, operaban gráficamente rearticulando los titulares de periódicos impresos de manera irónica y con un humor diagramático. *El Quebrantahuesos* buscaba, a su modo, apropiarse del espacio a través del lenguaje público, expandiendo las fronteras del sinsentido o de la falta de lógica que caracteriza nuestros discursos oficiales.

A su vez, en 1971, Roberto Matta pintó junto con la Brigada Ramona Parra el mural con texto e imagen llamado *Gol de Chile*, editando y poniendo en circulación también una serie de serigrafías donde es posible leer la frase acuñada por Matta: Venseremos! En ese mismo impulso, José Balmes pintó en 1972 su obra *No*, donde aparece la empuñadura de un fusil negro y cuyo antecedente es el afiche *No a la sedición*. El año 1974, en tanto, Cecilia Vicuña trabajó en sus poemas *PALABRARMA*, hechos de dibujos y constructos verbales, donde también es posible ver palabras que se desarman y se arman.

En 1979 Lotty Rosenfeld define con una sola línea el signo de la cruz sobre el pavimento, una demarcación cuyo proceso es imparable, siendo realizado de la misma manera en distintos tiempos, lugares, ciudades y países como marca que señala -a través de la tacha a escala urbana- la latencia de un acontecer traumático y doloroso.

En julio de 1981, Eugenio Dittborn se preguntó ¿Qué es fotografía? en su autoeditado libro fotocopiado *Fallo Fotográfico*, donde analizaba a través de *collages* diversos textos e imágenes, además de la relación que varios artistas y teóricos habían establecido con esta técnica mecánica. En dicho libro, cuya edición fue muy limitada, Dittborn señala: “este trabajo está dedicado a la tradición que fundara en los comienzos de la década del cincuenta el inolvidable *Quebrantahuesos*”.

En 1998, como homenaje a Adolfo Couve, Gonzalo Díaz expone en la Galería Gabriela Mistral su obra *Quadrivium: ad usum delphini*, una instalación de gabinete con mecanismos ópticos de proyección que ocupa las figuras retóricas y el rigor del Vía Crucis para cuestionar el material signifiante en que percibimos y entendemos la textualidad de las palabras.

En vista de estos ejemplos, es importante resaltar que la hipótesis en desarrollo de la exposición recorre diversas obras, fotografías e instalaciones, realizadas por un amplio grupo, tanto de artistas como de poetas chilenos, en las que es posible reconocer la búsqueda de construcción de sentido en gestos mínimos como una anotación, un rayado, un verso, una línea, un fonema o un dibujo. Así, las prácticas convocadas permiten “aproximarse” al momento que cada artista está viviendo, abandonando toda postura literal e ilustrativa para abrir un espacio reflexivo y conceptual donde la obra enfrenta el espacio público. Algunos otros trabajos son la documentación de acciones, intervenciones y *performances*; otras obras son el “destilamiento” de ideas



Gonzalo Díaz. Quadrivium / Ad usum Delphini.
X y XI - Apóstrofe y Antonomasia. 1998
Instalación de gabinete. Dimensiones variables.
Foto: Jorge Brantmayer

reconfiguradas desde una reflexión profunda, como es el caso de los poetas Juan Luis Martínez, Diego Maquieira o el trabajo de Guillermo Deisler. De esta manera vemos cómo las palabras y las imágenes se fijan sobre el territorio y resignifican el paisaje, abriéndose paso a nuevas coordenadas conceptuales que imaginan un nuevo espacio significativo para el arte. En relación a los tiempos oscuros de la dictadura, Raúl Zurita destaca la capacidad regenerativa que entregó la visualidad en un momento determinado: “la palabra fue mucho más castigada y en el amparo de lo visual se podía hacer muchas cosas, que hechas con la palabra hubieran terminado muy mal.”⁶

Como señalé, esta exposición inaugural hace tangible la visualidad del lenguaje escrito, intentando reconocer las dinámicas de apropiación a partir de la combinación azarosa de fragmentos, grafismos, símbolos, textos y signos enfrentados a manchas, sistemas operativos, proyecciones, fotografía e instalaciones.

Existe una cierta identidad del arte chileno, cuya característica irrenunciable radica en que las obras son liberadas de su predominancia ilustrativa a la vez que expulsa a las palabras de su zona de confort, para así expandir las ideas, atraparlas y cristalizarlas. Son obras que dialogan tanto con la historia como con el arte, ya que sus autores han logrado generar un sistema creativo que opera en múltiples estratos reflexivos, que nacen de un rigor intelectual y una creatividad material que han logrado resistir el paso del tiempo.

5 / LOS HALLAZGOS

Hay ciertos iconos, signos, emblemas y señales que distintos artistas han ocupado en su producción de obra, y que podemos reconocer en la exposición. El uso de la estrella, de la bandera, el escudo, el himno patrio en el caso de Carlos Leppe, Arturo Duclos, Voluspa Jarpa, Fernando Prats y Claudio Correa. El cuestionamiento a la pintura y la imagen en el caso de Carlos Altamirano, Nicolás Rupcich, Josefina Guilisastí, Diego Martínez y Francisco Uzabeaga. Por otra parte, el uso del NO como concepto esta presente varios autores. El “NO” de Balmes en 1972, el llamado al “NO+” del colectivo C.A.D.A. en 1983. La obra “NO” de 1988, un video de Juan Downey donde se mezclan diversas tipografías con la palabra NO en combinación con música del kultrún ejecutada por una machi mapuche.

Se suma como antecedente a lo anterior La Tribu NO, un colectivo de amigos que nació a finales de los años sesenta y que hasta el día de hoy no ha sido reconocido en plenitud, pues en opinión de algunos intelectuales y estudiosos no tuvo ninguna importancia. Paradójicamente, no parece azaroso que las nuevas generaciones hayan pesquisado su existencia, valorado y reivindicado su actitud de rechazo a la institucionalidad, al *establishment* o a los grupos dominantes. La Tribu NO, en rigor fue un colectivo que no era un colectivo propiamente tal, planteaba un interés renovado y nuevo en medio de una época optimista, que alguno definen como un país “en que éramos químicamente puros y esperanzados”, antes del golpe militar.⁷

Una de sus acciones más recordada fue la declaración-protesta “Los hijos deben enseñarles a los padres” contra el “Encuentro Latinoamericano de Escritores” en agosto de 1969 organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, a raíz de cumplirse cuatrocientos años de la publicación de la Araucana. La Tribu No logró contactar a Julio Cortázar para que no asistiera al encuentro, quien respondió que no asistiría en una carta muy cómica, según cuenta Claudio Bertoni.⁸

Todo esto gira en torno a una idea fundamental: cómo los artistas han reivindicado el azar como elemento indispensable a la hora de enfrentarse a cuestiones complejas. O mejor dicho: de cómo lanzarse al vacío puede convertirse en un hallazgo.

Hace algunos meses, y en medio de un intenso trabajo, se determinó que el día 22 de septiembre de este año se realizaría la inauguración del Centro Nacional de Arte Contemporáneo. Desde el mes de abril hemos visitado el lugar con un gran número de artistas, curadores y teóricos. Con Cecilia Vicuña visitamos también el ex aeropuerto y definimos su lugar de montaje. Mientras conversábamos le señalé que el año 1967 Cerrillos había dejado de ser el aeropuerto internacional de Chile y que ese hito, de muchas formas y sentidos, fijaba la definición temporal del trabajo del centro y de la muestra Inaugural. Horas más tarde recibí un mail de Cecilia que decía “te quería confirmar que el 22 de Septiembre de 1967 escribí el No Manifiesto de la Tribu NO”. “...lo escribí y lo presenté aprobado, ni lo discutimos, ja, ja. Pero lo más lindo fueron los carnés que repartí, eran uno cuadernitos que se abrían, así,

y había un corazón, y dentro estaban las parejitas porque para entrar a la “Tribu NO” había que ser pareja.”⁹

El No Manifiesto de la Tribu NO estaba en la página 177 del *Diario Estúpido* escrito por ella entre 1966-1971, una obra inédita que contiene cerca de dos mil páginas y que fue escrito en la soledad de su dormitorio a los 19 años. Una tarde volvió a tipearlo en su máquina de escribir, y esa copia en papel calco se la mostró al grupo de amigos diciéndoles “ahora somos la Tribu No”. Debe señalarse que esa modesta copia en calco del No Manifiesto se ha reproducido en Estados Unidos, siendo luego fotocopiada en el Museo Reina Sofía para ser repartido durante una *performance* de la poeta en junio pasado.

Este manifiesto es inédito, al igual que varios trabajos de la exposición Una Imagen Llamada Palabra, lo que en cierta forma refleja el espíritu de este proyecto: dar a conocer obras que jamás han sido mostradas o que jamás han sido puestas en relación unas con otras, este es el sentido de todo, poner a disposición del público en un periódico y en un Centro de Arte como el de Cerrillos una buena parte de los fragmentos que han construido nuestra historial del arte.

¹ Entre el 2017 y 2018 están proyectadas las obras de habilitación técnica de los depósitos, salas para estudios y documentación, sistema de climatización e implementación de laboratorios especializados en el manejo de arte contemporáneo.

² Este es el texto institucional que acompañaba la solapa de los catálogos de la Galería Gabriela Mistral desde el año 1996 en adelante.

³ Espejo, Bea (16 de mayo del 2014). Chris Dercon: “El museo es efectivo si es afectivo”. *El Cultural*. Disponible en http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=34661.

⁴ Baldessari, John (2010). *Pura belleza*. Barcelona, España, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2010.

⁵ Hontoria, Javier (2 de abril del 2010). Luis Camnitzer: “En el arte de hoy se ha perdido la búsqueda de la complejidad”. *El Cultural*. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Luis-Camnitzer-En-el-arte-de-hoy-se-ha-perdido-la-busqueda-de-la-complejidad/26922>.

⁶ Castro, Carolina (11 de marzo del 2013). Raúl Zurita: “La poesía y el arte son tan sólo una de las manifestaciones de la poética”. *Crítica de Arte Contemporáneo*. Disponible en <http://blog.caroinc.net/raul-zurita-la-poesia-y-el-arte-son-tan-solo-una-de-las-manifestaciones-de-la-poetica/>.

⁷ Los integrantes de la Tribu NO fueron Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Sonia Jara, Francisco Rivera, Coca Roccatagliata y Marcelo Charlín.

⁸ Bianchi, Soledad. *La Memoria: modelo para armar*. 1995. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museo, Santiago de Chile. p. 156.

⁹ Bianchi, Soledad. *La Memoria: modelo para armar*. 1995. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museo, Santiago de Chile. p. 151.

Camilo Yáñez (Santiago de Chile, 1974). Artista visual y curador independiente. Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Entre el 2001 y el 2008 fue curador del Centro Cultural Matucana 100. El año 2009 fue el curador general de la 7ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre (Brasil). Desde el 2007 es académico de la Universidad Diego Portales. Su obra ha sido exhibida en exposiciones como: Crisis or Presence, Pori Art Museum, (Finlandia 2016); My game is fair play, Mommsenstrasse Berlin, (Alemania, 2015); [silence] – A Holocaust, Ludwig Múzeum Contemporary Art, Budapest, (Hungría, 2014); OSLO SCREEN FESTIVAL, International For Video Art Festival, (Noruega, 2014); Art and Passion, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, (México 2012). Five Video Artist ar/ge kunst Galerie Museum is the Kunstverein of Bolzano. (Italia, 2012). Untitled 12th Istanbul Biennial (Turquía, 2011); Dislocación, KunstMuseum de Berna (Suiza, 2011); Chile, behind the scenes, Espace Culturel Louis Vuitton, París (Francia, 2010).

after the rain.

sí, la vida es ésto. ambos costados de la tragedia: horror y felicidad. el equilibrio mantenido en los extremos. el paroxismo de la Nostalgia que desemboca en la visión del Amor, del paraíso.

y

el paroxismo de la nulidad que desemboca en el odio, el asesinato y las mil formas de la inhumanidad.

sin embargo

después de una vida completa entre las dos fuerzas se llega a la certeza de que no. de que el sufrimiento y la oscuridad no son necesarios.....

pero

¿el universo no caería como una estrella fugaz al fondo de la nada si sólo hubiera fuerza positiva? y dicho así ya no tendría resistencia que mantuviera su cuerpo unido? cuando fueran una sola fuerza, sería ya la apoteosis del amor, pero la brillante Armonía duraría un segundo. sólo un segundo.

sólo mi necesidad de locura es una parte de los extremos adorables. no hay para qué ser tan absolutista cuando el planeta enseña otra cosa. sí, que creo posible un grado de paraíso en el que viva el "mal" un mal baudelaire, rimbaud, incluso claudio y yo. sí, una vida extremadamente MARAVILLOSA. los santos, nuestros amados lo han llevado a cabo. hasta cardenal ahora mismo, y probablemente nosotros en la vida que empieza hoy mismo y continúa indefinidamente. (con éste manifiesto obligamos al menos a nuestros amigos a ser los INMOVILES. ~~_____~~ ¿hay que hacer el loco como cabecilla y arriesgarse a estar equivocado frente a ellos, los que queremos?)

NO-MANIFIESTO CLANDESTINO

el NO-movimiento de charlie parker. ésto somos nosotros en la noche desprendida y tibia del sur. mientras la vida magnífica perdure en nuestras experiencias solitarias y sin embargo unidas, nada nos preocupa.

no manifestamos ningún deseo o característica. no hacemos un manifiesto para no quedar encasillados. y no tenemos miedo a encasillarnos. éso es tan difícil como que mañana mismo seamos el grupo paracaidista más osado de la polinesia.

simplemente perturbamos el orden ~~sinxxxxxxx~~ con nuestra inmovilidad exacerbada.

además el No-Movimiento es un movimiento de charlie parker. de rimbaud, baudelaire o lautreamont. más que nada andré breton. philoxenes o cardenal en realidad no nos transformamos en manifestantes para que la experiencia no sea preponderantemente exterior.

socavamos la sociedad interiormente. por ésto somos subversivos y amorosos en grado máximo.

además somos tan pequeños y desconocidos que la libertad es nuestro delito no sólo imaginativo. sino real.

las campañas del No-Movimiento son altamente secretas y los únicos resultados visibles para los humanos que no viven el No-Movimiento son nuestras obras estúpidas, tontas e incoherentes, aunque no necesariamente.

damos a conocer la existencia del No-Movimiento únicamente para que sea notoria la Gran Inmovilidad y también dedicamos éste aparático con palabras a los que hablan demasiado y abusan de la compañía continua.

esperamos convertir a la Soledad en el nuevo ídolo mundial.

jo jo.

no decimos nada. dejamos todo igual, de modo que nadie pueda jactarse de haberlo comprendido o agarrado. después de hablar siglos de ello, permanece igualmente secreto.

el bonito manifiesto sirve para mostrar su inutilidad. nuestro intento macabro es dejar desnudos a los humanos. sin ideas precebidas ni atamientos convencionales. atamiento=vestidura.

no se asusten, nuestras obras tardarán años en aparecer: no estamos jugando. la parte interior de las semillas es suave.

ELLO se conoce únicamente viviéndolo. sea lo que fuere ELLLO.

ELLO está todavía por descubrirse.



Imagen aérea del ex aeropuerto Cerrillos. 1944.
Cortesía del Archivo Fotográfico Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio.



Exceso de modernidad

Guillermo Machuca

I

Hace un par de meses fui invitado a conocer el Centro Nacional de Arte Contemporáneo ubicado en la comuna de Cerrillos. Luego de un viaje en automóvil por una extensa carretera, llegamos a lo que hasta el año 1967 era el principal aeropuerto de Santiago. La estructura del lugar se encontraba en perfectas condiciones. Grandes parques y explanadas circundan una sólida y a la vez estilizada torre de control aéreo, acompañada por sus correspondientes accesos y dependencias. Lugar ideal para albergar salas de arte, oficinas de administración y sectores destinados a la conservación museal. Prácticamente no había edificios de altura en el inmenso perímetro que se inicia con el Museo Aeronáutico. Por tanto, todo quedaba enmarcado en un proyecto cuya eficacia visual tendría que ver con un modernismo a gran escala y en vías de desaparición, destinado ahora a convertir las artes visuales en un homenaje al racionalismo del siglo XX, donde lo estético se funde con los espacios urbanos homogéneos, perfectamente recortados y surcados otrora por naves aéreas viajando en diferentes direcciones. Algo que permite, por ejemplo, desintoxicar el nudoso tramado que rodea en la actualidad al fálico edificio Titanium, que colinda con las comunas de Providencia y Vitacura (sin grandes explanadas, lleno de ruido, microbuseros matarifes y taxistas wachiturros).

II

En aquella ocasión también se mencionó que se trataba de un centro experimental de artes visuales. Un centro de investigación y no un museo de arte contemporáneo. Siempre he pensado que en Chile lo importante no consiste en investigar o desenterrar documentos (más bien hay que producirlos); no estamos ni en Alejandría ni en Roma. Somos un país sin grandes monumentos. Tal vez por ello, la necesidad de palear dicha carencia ha redundado en una sobreteorización a nivel de los textos y la reflexión escrita. En Chile las palabras valen más que las imágenes, aunque en los últimos años la tradición lecto-escritural ha ido cediendo terreno ante la multiplicación de una variada gama de consumidores mediatizados, a quienes les seducen las imágenes virtuales con toda su cacofónica gama de efectos sonoros.

III

En la Antigua Grecia a los bárbaros se los identificaba con los tartamudos: los que no sabían hablar. Por tanto, no sabían pensar. Eran demasiado lentos. Babeaban y no podían terminar a tiempo las frases. Eran tildados de “idiotas” (no podían participar a nivel jurídico o político). Estando hace algunos años en París, un compatriota pidió en una panadería una *baguette* rellena. El dependiente le preguntó con paciencia cuáles eran los ingredientes. Mi coterráneo dudó y dudó; balbuceó. Entonces, el vendedor dijo, en un francés que tampoco yo entendía y por tanto traduzco a medias: “¡el siguiente!”. No hay paciencia para el tartamudeo del chileno internacional (menos para el tartamudeo del artista visual chileno). En Chile el tartamudeo se ha vuelto moneda corriente en las actuales generaciones. Por otro lado, no se habla de algo tan nuevo: a nivel cultural somos una nación hecha a base de fragmentos, residuos, retazos, frases rotas, imágenes truncas, copias, plagios, monumentos parchados y retocados, todo esto atravesado por una espacialidad hostil y una temporalidad en constante retraso. Aunque a veces el chileno pretende ser tan o más moderno que el habitante de Tokio, París o Nueva York (¡tanto look circulando por las calles de Santiago!).

IV

Todo lo anterior se contradice con la aparente limpieza modernista del Centro Cerrillos en cuestión. Desde las antiguas torres de control podemos observar una perspectiva que —a pesar del *smog*— nos recuerda, a una escala más reducida, unos jardines versallescos de tonos pasteles y manchas borrosas dignas de un Juan Francisco González. Es posible encontrar excrementos de perro en este amplio espacio de tono azumagado. Pero este espacio moderno y eficiente nos lleva a la siguiente reflexión. Se trata de algo que le he escuchado a algunos arquitectos: en Chile lo más grave no ha sido la despreocupación del Estado respecto del patrimonio colonial, barroco y neoclásico, sino que tiene que ver con el descuido de la arquitectura moderna o modernista de la mitad del siglo pasado. Basta con echar un vistazo en algunos sectores del centro y en algunas comunas como Providencia y Ñuñoa. Algunas de estas construcciones han desaparecido o se han reconvertido en institutos privados, jardines infantiles, peluquerías o restaurantes multiculturales.

V

Respecto de las llamadas artes visuales, su proceso de modernización estética tuvo su máxima expansión en la primera mitad del siglo pasado. Hablamos de las vanguardias internacionales. Pero para ser exactos habría que situarse un poco antes en la historia. Habría que situarse en el contexto de los primeros movimientos modernistas de la segunda mitad del siglo XIX, por lo menos desde el impresionismo en adelante. La modernidad estética de estos movimientos no se encontraba respaldada por la crítica de la época; una crítica oficial atrasada y miope frente a las profundas convulsiones visuales efectuadas por ciertos artistas refractarios o derechamente rebeldes. Para el crítico de salón, la pintura desde Manet hasta Cézanne era un canto a la indecencia y la mala forma. La *Olimpia* de Manet ilustraba un demoniaco gato negro, con los pelos erizados, desafiando a un espectador hipócrita, que lo único que deseaba era enfrentarse a corta distancia a la pilosa y enigmática —para la época— negrura de las partes amoratorias de una prostituta que, de manera desafiante, lo convertía en un *voyeur* anónimo y descarado.

VI

Por lo tanto, el artista estaba obligado a encontrar sus coetáneos en escritores cuya poesía o escritura sintonizase con lo que ellos hacían en pintura. Citemos a algunos de estos adelantados literatos: Mallarmé, Apollinaire, y luego Tzara, Breton, Marinetti, Artaud, entre otros. En Chile este proceso comienza con la pluma actualizada de Jean Emar, Vicente Huidobro y ciertas obras del grupo Montparnasse (1923). Todo esto se radicaliza desde los años 60 hasta el arte desarrollado durante la dictadura. Nombremos algunos de sus literatos epígonos más importantes: Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Enrique Lihn, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Gonzalo Muñoz. En este marco, los catálogos —por citar solo un soporte privilegiado— funcionaban como textos visuales; los artistas hacían de su obra tejidos textuales y los escritos no ilustraban los procesos visuales, tampoco los describían, sino que establecían una relación de productividad mutua. A nivel visual, lo más productivo de esta clase de arte neo-vanguardista fue la presencia del cuerpo (carcelario, prostibulario, transexuado, enfermo, clandestino, torturado, mal alimentado, con todos los etcéteras pertinentes).

VII

Pero volvamos a la producción escrita: no solo habría que hablar de los catálogos y las producciones donde texto e imagen establecían relaciones de producción mutuas; también habría que destacar el aporte de la crítica literaria y los estudios a nivel lingüístico que le dieron a nuestra neo-vanguardia su sello distintivo. Junto a la estética filosófica (de raíz germana), el campo de los estudios literarios hizo posible el desarrollo de una crítica donde el signo cultural fue adquiriendo una relevancia que superaba las gastadas lecturas llevadas a cabo por la fenomenología y las ciencias sociales de cuño materialista. Recuerdo perfectamente en los años 80, cuando era estudiante universitario, que a las exposiciones importantes no solo iban artistas visuales sino también literatos (incluso gente del teatro, el cine y la política). Esto ahora no ocurre. A las exposiciones solo van personas de las artes visuales (fundamentalmente estudiantes y egresados ambiciosos por figurar).

VIII

Los artistas visuales de las últimas generaciones no se contactan con sus pares escritores. Esto ha tenido su consecuencia en la crítica actual de arte y también en las obras alimentadas por dicha crítica. Cuestión paradójica: el arte actual ha perdido todo tono fijo a nivel genérico, pero sin embargo se ha vuelto excesivamente especializado y ombliguista. Ya se ha dicho que ciertas obras de arte chilenas se parecen al registro de un documento de validación académica o de concurso público. El artista tiene que explicar los fundamentos y procesos de su obra, aspirar a sacar un magíster, desconfiar de todo gesto melancólico o desapegado de una vocación que se mueve en constantes arenas movedizas. Los artistas solo hablan de artes visuales, pero no de sus procesos sino de sus efectos. Y estos efectos tienen que ver con la rentabilidad de la obra y su capacidad de inscripción en el mercado local y global del arte. Aquí no hay espacio para la literatura, el callejeo urbano o las largas tardes, a veces lateras (el aburrimiento también es parte del proceso estético), en las que uno solía ir a los centros o circuitos culturales para internarse en el cine de Herzog o Bergman.

IX

Un centro de investigación artístico entraña un aspecto positivo y otro negativo. El negativo consiste en proseguir esta profesionalización academizante del arte. O sea, convertir una actividad inútil en términos

prácticos en algo carente de humor y necesidad. Lo que haría es evacuar de la experiencia estética la incertidumbre otorgada por cuestiones insondables como el erotismo y la muerte. O también para hacernos sentir que la vida no hay que sostenerla en base a ciertos gestos de desapego y, por tanto, dejarla a una cercanía arribista de la ciencia y la moral. El lado positivo, creo, tendría que ver con lo siguiente: con volver a reabrir las fronteras entre el ámbito ensimismado de las artes visuales y el campo vecino de la literatura (y también del cine). Se trata de una opción que apuesta por el desapego y el humor estético. Por lo menos, este es el objetivo que pareciera animar —para mí, de manera ideal— el proyecto de este Centro Nacional de Arte Contemporáneo (qué título más largo) en su inicio: unir a Heartfield con Tzara, a Picasso con Apollinaire, a Vargas Rosas con Jean Emar, a Pierre Restany con Yves Klein, a Ronald Kay con Eugenio Dittborn, a Nelly Richard con Carlos Leppe o a Justo Pastor Mellado con Gonzalo Díaz. En resumen, que la palabra y la imagen se vuelvan a reunir, de manera poética, dejándole a la reflexión académica sus obsesiones y problemas predilectos: aquellos que los creadores les entregan para que ellos los ordenen, clasifiquen y reproduzcan en las instituciones de enseñanza que administran el saber humanista. Y con toda la atrofia a nivel de escritura que ello conlleve.

Guillermo Machuca (Punta Arenas, 1962) es licenciado en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se desempeña como docente en la Universidad de Chile, la Universidad Diego Portales y la Universidad Arcis. Ha publicado más de cien textos críticos, tanto en catálogos como en revistas especializadas de arte. Simultáneamente, ha realizado diversas curadurías de arte a nivel local e internacional. Ha escrito los libros *Después de Duchamp* (2004), *Remeciendo al Papa* (2006), *Alas de Plomo* (2008) y *El traje del emperador* (2011).

Sobrevolar el texto, aterrizar la imagen

Florencia San Martín

En 2014, a veinticuatro años de terminada la dictadura, el fotógrafo-reportero Luis Weinstein publicó el fotolibro *Esto ha sido*. Compuesto de treinta y cinco fotografías en blanco y negro, el fotolibro comienza con el Golpe —con la apropiación de una página de prensa ilustrando La Moneda en llamas con el titular “Junta militar tomó el control”— y termina con la fotografía en primer plano del voto del Plebiscito de 1988, donde la sombra del pulgar de Weinstein precede su marca en la opción “No.” Incluyendo citas a la historia del arte y la fotografía local,ⁱ que desde sujetos anónimos y colectivos generaron consignas corporales, gráficas y textuales contrarias al aparato represivo de la dictadura, lo cierto es que su necesidad de hacerse relato visual y textual a más de dos décadas de iniciada la transición extiende aquel período de tiempo hacia el presente, insistiendo en la contingencia del pasado en las construcciones actuales de dominio y olvido que impone la sociedad mediante su máscara globalizada y neoliberal. Desde una perspectiva similar, pero ahora desde el cuerpo sexualmente disidente, en muchas de sus *performances* Pedro Lemebel dio cuenta de una sociedad donde se transita de la exclusión al espectáculo administrado por el mercado.ⁱⁱ Por ejemplo, durante la marcha del orgullo gay que se realizó en Nueva York en 1994, Lemebel, llevando una corona de jeringas con un líquido rojo como alegoría del contagio por la sangre, extiende un lienzo con la frase en inglés: “Chile devuelve el Sida,” volviendo la enfermedad en metáfora de la extinción ideológica que experimentaría la loca racial, política y proletaria frente a las nuevas formas de colonialismo que repiten modelos de dominación.ⁱⁱⁱ

Ambos, el fotolibro de Weinstein y la *performance* de Lemebel, son solo dos ejemplos que visibilizan la interdisciplinaridad con la variedad medial y temática que emergen de las más de cincuenta obras y archivos exhibidos en la exposición inaugural del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, ubicado en el ex Aeródromo Los Cerrillos del sector surponiente de Santiago.

Titulada Una Imagen Llamada Palabra y organizada por Camilo Yáñez, Varinia Brodsky, Felipe Coddou y Simón Pérez, la exposición toma como punto de partida las relaciones entre imagen y texto durante las últimas cinco décadas en Chile, intersección recurrente en el país desde comienzos del siglo XX que vale la pena ser estudiada desde el caso local en forma de exposición y texto crítico.^{iv} De hecho, siendo

la temporalidad uno de los tropos reveladores de la curatoría (como sucede en la obra de Weinstein), la inclusión de las doce serigrafías de la serie *SALLE XIV (Poemas pintados)* de Vicente Huidobro, realizadas a comienzos de los años veinte y editadas por primera vez en el 2001 por el Museo Reina Sofía, da cuenta de un relato que considera la historia de exposiciones a nivel transcontinental en el cambio de siglo, además de un dato histórico ineludible respecto a las intersecciones entre el arte más reciente y el vanguardismo que emergió en Chile y América Latina entre 1910 y 1930, donde mediante diversas formas como manifiestos o poemas visuales se cruzaron las fronteras disciplinarias del arte y la literatura.^v *La Nueva Novela* (1977) de Juan Luis Martínez es un ejemplo; el otro, la pintura *Pan y Agua* (1988) de Jorge Tacla, donde el cuerpo radiográfico de un hombre en un espacio arquitectónico se yuxtapone con textos tachados y apropiados del francés y el alemán que incluyen además fragmentos de *La Nueva Novela*.

Pero aunque las obras aquí agrupadas consideren oportunamente referencias historiográficas a través de citas y rearticulaciones, el marco temporal de la exposición comienza en un espacio y tiempo específicos: el Aeródromo Los Cerrillos en 1967. Construido como aeropuerto internacional en 1937 mediante un diseño moderno que mezclaba elementos *art déco*, en 1967 el edificio se transformó en aeródromo,^{vi} historia que hace del nuevo Centro Nacional de Arte Contemporáneo un espacio que recupera el patrimonio arquitectónico trayendo a su vez el lenguaje aeronáutico y sus metáforas a la escritura del arte. Las turbulentas relaciones entre arte y texto en Chile, podríamos decir, se relevan de la torre de control que, además del extenso mural de cóndores que conservó el edificio luego de su restauración en 2015,^{vii} se convierte en la serigrafía de Diego Maquieira en la torre de agua, aun viajando, aún sin costa. Pero la historia del edificio no termina allí: operando como centro clandestino de detención durante la dictadura y luego como espacio de exhibición de tecnologías aeroespaciales, el centro visibiliza experiencias tanto de ocultamiento (el encierro de presos políticos) como de revelamiento (las ferias expositivas). Y hay más: fue también en 1967 cuando, mientras Cecilia Vicuña escribía el *No manifiesto de la Tribu No*, los movimientos campesinos se multiplicaron a través de la sindicalización que había permitido la reforma agraria, a la vez que los estudiantes de la PUC colgaban un lienzo en la casa central con la consigna “El Mercurio miente.” Estos eventos, y por ende el marco curatorial de la muestra, indican la simultaneidad con que las luchas sociales se llevaron a cabo en Chile, el hemisferio y el mundo, considerando asimismo la labor de César Chávez en la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo en EE.UU. y los movimientos estudiantiles en México y Francia en 1968.

Así, la primera exposición de este espacio estatal, que es a su vez un lugar de estudio y encuentro, invita al espectador a pensar el arte local en relación a las prácticas visuales y momentos históricos que han ocurrido en la región y en el mundo a través de sus diásporas, como ocurre por ejemplo en el video *Portrait Oblique* (2005) de Ingrid Wildi. Allí, visibilizando las relaciones inherentes entre raza, etnia y lenguaje, la artista realiza una serie de entrevistas a su hermano, un hombre que vive en Suiza y que depende de la medicina para tratar su depresión, enfermedad contemporánea que reemplazó a la melancolía.^{viii} Montadas como fragmentos, las entrevistas son análogas al borde que ocupa el personaje en la sociedad, y entonces el recuerdo del país del origen, Chile, da paso a un testimonio sobre la constante amenaza que emiten los sistemas de control frente al sujeto siempre extranjero (que duda del optimismo de la globalización).

Y en este mismo registro, es decir, considerando la globalización como proyecto aliado al curso vertical, progresista y colonizador de la modernidad, ¿cómo no remitir, nos podríamos preguntar, al *Código Mendoza* (1540) o *El primer nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala respecto a la obra de Eugenio Dittborn? O ¿cómo distanciarse del pensamiento decolonial si pensamos, por ejemplo, en *Histeria Pública, Historia Pública* (2002) de Voluspa Jarpa o *Cuatro formas de ser republicano a la distancia* (2013) de Claudio Correa?, cuando la obra de Jarpa es una pintura que señala las escrituras y devenires nacionalistas que emergen de los emblemas de la patria, mientras que en el video/instalación de Correa los sonidos y sus textos aluden a la edificación de la cultura occidental después de la primera lucha contra la monarquía en Francia, insistiendo en el deseo de dominación que emerge de la melodía de *La Marsellesa* bajo sus diferentes versiones lingüísticas e ideológicas.

Pero la exposición también reúne obras que hacen de la imagen una alegoría a la palabra, como ocurre en el enorme espejo de carbón de Alejandra Prieto, la estrella de huesos de Arturo Duclos, la fotografía de una mujer kawésqar de Paz Errázuriz, y también en la bandera de Chile de Voluspa Jarpa. Así, incluyendo además del lenguaje como iconografía, la falta de iconografía como imagen textual —como en la portada de la revista *Cauce* que, a doce años del Golpe, reemplazaba sus fotografías por recuadros blancos y vacíos en una clara referencia a la censura mediática durante la dictadura— la exposición es un proyecto muy logrado que, localizando el arte chileno desde finales de los sesenta hasta la actualidad en relación al arte producido en la región en dichas décadas, se resiste a ausentar, como estrategia moderna de despolitización, la representación del cuerpo y del rostro. En otras palabras, la abundancia de la figura humana, es decir, la presencia no casual de los cuerpos raciales, colectivos y/o femeninos, enmarcan notablemente Una Imagen Llamada Palabra en los debates actuales del arte latinoamericano, donde la representación figurativa del cuerpo, en oposición a la abstracción tan celebrada durante la Guerra Fría y sus secuelas, ha vuelto a ser pensada y revisada provocadora e iluminadamente en exposiciones y trabajos académicos a nivel hemisférico. Señalando momentos históricos y estéticos que no solo cuestionan la hegemonía del pensamiento progresista de la modernidad sino que además presentan una versión de las prácticas artísticas locales que es múltiple, social, poética y política, Una Imagen Llamada Palabra, así como el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, significan un mismo proyecto que, aliado a otras instancias y esfuerzos anteriores, resulta ya en su etapa inicial un gran aporte para el arte y la cultura de Chile.

ⁱ Véase Josch, Andrea (2014). “Review: Andrea Josch on Luis Weinstein”. Disponible en <http://aperture.org/pbr/review-andrea-josch-luis-weinstein/>

ⁱⁱ Franco, Jean (2003). “Estudio preliminar: Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia,” en Blanco, Fernando ed. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago, Editorial LOM, p. 12.

ⁱⁱⁱ Meruane, Lina (2012). *Víajes Virales. La Crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, p. 54.

^{iv} Un antecedente temático más que conceptual respecto a las relaciones entre arte y texto en Chile en forma de exposición retrospectiva de arte contemporáneo, es la muestra organizada en el 2005 por Alberto Madrid Letelier, *Gabinete de lectura*. La exposición, que reunió 15 artistas producidas entre 1970 y 2005, incluyó archivos de catálogos, libros y obras de la época.

^v Unruh, Vicky (1994). *Latin American vanguards: the art of contentious encounters*. Berkeley, University of California Press, p. 3.

^{vi} Archivo Humberto Eliash.

^{vii} Ídem. En el archivo de Humberto Eliash, arquitecto que estuvo encargado de la restauración del ex Aeropuerto de Los Cerrillos, se especifica a su vez que en 1957 se llevó a cabo una primera intervención en el recinto por la arquitecta Iris Valenzuela, aumentando su capacidad e incluyendo en una de sus fachadas un extenso mural escultórico realizado por el escultor Samuel Román Rojas y su hijo Héctor Román Latorre. Compuesto de una serie de cóndores de bajo relieve instalados perpendicularmente sobre más de 30 estructuras verticales diseñadas mediante una grilla en tonos azules, este y otros elementos representativos del ex terminal Cerrillos, como la torre de control, la terraza oriente y la terraza cubierta norte, se conservaron en el 2015 para su remodelación.

^{viii} Véase Sontag, Susan (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik.

Florencia San Martín (Santiago, 1982), es candidata a doctora en Historia del Arte en la Universidad de Rutgers, donde se especializa en arte latinoamericano y en historia de la fotografía. Desde el 2012 colabora con *Art Nexus*, y desde el 2015 se desempeña como Profesora Adjunta Asistente del Departamento de Performing & Creative Arts del College of Staten Island - The City University of New York.





Ingrid Wildi-Merino. *Portrait Oblique*. Instalación para la 51ª Bienal de Venecia, 2005. Video instalación, 30 min. Colección CNCA, Fondo Galería Gabriela Mistral.

Volar: cuando el arte funciona como patrimonio

José de Nordenflycht

Lo moderno es volar. Eso ya lo sabían Marinetti, Fritz Lang y Le Corbusier entre una larga lista de artistas que instalaron en el imaginario visual muchos de nuestros referentes sobre el tópico. Desde aeroplanos hasta cohetes, pasando por todo tipo de artefactos volátiles, estos resultan oportunos significantes a la hora de definirse *absolutamente moderno*.

En nuestro país el imaginario del vuelo tiene como precedente muchas otras maneras de adelantarse a los aviones. Ahí está el entrañable *Alsino* de Pedro Prado o *Altazor* de Vicente Huidobro, cuya caída es antecedida por *Unidos en la Gloria* y *en la Muerte* de la escultora Rebeca Matte. Esto por mencionar a los más reconocidos. Solo cuando aparece la institucionalidad del volar concentrada en la palabra aviación, las fricciones espaciales de nuestro mundo pequeño de por acá comenzaron a alimentar ese imaginario visual sobre cómo nos veían desde fuera. ¿Se acuerdan del avioncito Pedro con que Walt Disney homenajeó a nuestro presidente? ¿O de la respuesta *decolonial* de Pepo con su Condorito frente a la subalternización de su colega dibujante?ⁱ

Para volar necesitamos de lugares desde donde despegar y aterrizar, pues no hay agenda modernizadora que resista estar permanentemente flotando en el vacío: ya sabemos eso de que *todo lo sólido se desvanece en el aire*. De ahí que planear no solo es sostenerse en el aire, sino que también supone la acepción de concertar medios y acciones en pos de un objetivo. Por lo que mucho antes de las cintas transportadoras que movilizan nuestros cuerpos cansados después de estar en el aire, lo que íbamos dejando atrás de nuestros planeos era la confianza en las maniobras de unos que seguían las instrucciones de otros.

Si volar es lo moderno, resulta que en 1929 entra en funcionamiento el Aeródromo Los Cerrillos, que en su calidad de aeropuerto internacional recién tendrá una alternativa instalada en Pudahuel hacia 1967. Lo curioso es que ambas fechas coinciden con dos de las reformas estructurales más relevantes del sistema de las artes en nuestro país: el cierre de la Academia de Bellas Artes y el inicio de la Reforma Universitaria. Ambas fechas no hacen otra cosa que superponerse sobre la convicción de que el Estado debe ser garante tutelar de cómo despegamos y cómo aterrizamos, tanto en el transporte aéreo como en la producción artística.

Hoy sabemos que ese mismo Estado en su rol subsidiario solo estimula, lo que de algún modo instala la fisura del reclamo a la proporcionalidad de ese estímulo desagregado en distintas instituciones que reciben financiamiento estatal. El Estado es uno solo y por eso administra lo que es de todos. Por lo tanto, la fragmentación del uso de los recursos no es el problema de fondo, el problema es el destino final de esa inversión. Curiosamente, los que insisten que se les priva de un recurso escaso para sus instituciones no insisten en que les quitan lo invertido a sus visitantes y usuarios. De hecho, desde el año 2015 los museos del sistema estatal tienen un acceso gratuito —es decir los que los usan están subvencionados por los que no— y nadie levanta un reclamo por ello, más bien al contrario.

No será coincidencia entonces que ese mismo año 1929 comience a funcionar la nueva agencia estatal que controlaría los destinos de, por ejemplo, el Museo Nacional de Bellas Artes; momento en el que las sombras y amenazas sobre instituciones preexistentes se instalaron de cara a la nueva institucionalidad. Antes de lo cual tenemos una larga lista de polémicas similares como la de la Exposición Internacional del Centenario, cuya comisión “curatorial” se formó en 1908, y, antes de ello, la Exposición del Coloniaje o las variadas versiones de los Salones durante el siglo XIX. Construir instituciones es lo propio de la gestión política trascendente. Esa que mira más allá del cotidiano que supone administrar lo que hay, donde lo que funciona bien —es decir lo que no es criticado por la opinión pública— es casi siempre invisible. Y lo que funciona mal es campo de tiro para la crítica de la oposición de turno y el usuario maltratado.

La historia de las instituciones corresponde al fortalecimiento del Estado, y en momentos en donde muchos reclaman los nocivos efectos de la retracción del Estado que se instala desde una gestión subsidiaria impuesta en dictadura, los agentes del campo artístico podrían tener legítimamente la expectativa de reconocer el esfuerzo de que ese rol subsidiario de los

fondos concursables para las artes visuales se complemente —al menos— con una institucionalidad contemporánea en forma que funcione más allá de lo que anuncie su nombre y de las querellas nominalistas sobre el dominio de propiedad de un período histórico.

Las prácticas culturales contemporáneas asociadas a lo que aún llamamos museos suponen un abanico bastante más completo —y complejo— que la definición canónica de la tríada conservar, exhibir, investigar, por lo que todos los museos deben ser contemporáneos; de otro modo, si las lógicas, principios y políticas que los sostienen fueran modernas, o peor, antiguas, el anacronismo los convertiría en escombros, ni siquiera ruinas. Al no existir un protocolo de mínima contemporaneidad que permita encasillar en taxonomías acotadas lo que se cuelga de los muros de los museos o lo que habita el olvido de sus depósitos, llegamos solo a la nostalgia por el futuro.

Estímulos sensoriales y todo tipo de ideas transitando entre imágenes, de manera explícita y literal —sobre todo cuando están subordinadas a la palabra— y de manera más implícita o escondida —inconsciente óptico mediante—, nos prueban que de manera sistemática lo que convencionalmente agrupamos bajo la noción de “artes visuales” ha tenido una función asociada a innumerables adjetivos en la historia. Función religiosa, función social, función económica, función política, entre muchas otras. En este contexto, la ocasión que nos presenta la puesta en marcha del Centro Nacional de Arte Contemporáneo interpela una función aparentemente muy específica en su gesto curatorial invocada entre la imagen y la palabra —lo que no es poco—, pero que considerada desde su complejidad transversal y multisectorial se revela tan estructural como patrimonial.ⁱⁱ

Desde esa consideración las preguntas pertinentes rondan en torno a ¿cuándo el arte funciona como patrimonio? y ¿qué ocurre en ese momento?, así como también ¿qué necesidades, demandas y expectativas derivan de aquello? y ¿cuál es el rol de las comunidades involucradas?, por solo enlistar las que asoman en un debate metodológico por venir.

Respecto de lo primero, podemos evidenciar que la aparición del arte es una fase del proceso de patrimonialización del mundo. Inicial en la antigüedad, donde se hacían obras para que funcionaran como monumentos. Y terminal en la modernidad, donde la condición patrimonial deviene en fetiches descontextualizados que inundan el mundo del arte. De ese modo el patrimonio primero fue tematizado, luego representado y finalmente abusado por el arte. Para que desde esas ruinas se volviera a repetir el ciclo, demostrando que la relación entre arte y patrimonio es una confrontación, donde su complemento se instala desde la diferencia.

En relación a lo segundo, recordamos como en 1997 la Documenta de Kassel imprimió en la portada de su voluminoso catálogo el título de *po(E)litics*, aludiendo al cruce entre poética y política, en un fin de siglo que ya se había esforzado bastante en relevar la relación crítica entre arte y política. Lo que nos recordaba esa portada es que no podemos confundir la política (*politics*), esa del poder, la autoridad y el gobierno, con las políticas (*policies*) que generan institucionalidad, legislación y gestión, las que consideradas en el estricto marco del campo artístico no pocas veces friccionan en descalses donde su representación temporal no es progresiva ni menos teleológica —aunque algunos hablaron del fin del arte—, sino más bien en forma de espiral con estrecheces y distensiones que dan cuenta de un efecto *overlay*. Ese tiempo histórico de las artes es el que genera su patrimonialización.

En cada una de esas vueltas del espiral se despliega el retorno de los hechos, los que necesitan de hacerse un lugar pues como seguramente la historia incomoda más que la historiografía, tales eventos deben ser relatados para que se acomoden en nuestra memoria. Este acomodo se trabaja desde la construcción de un espacio cuyo principio se debe al hecho histórico entendido como producción de arte. La historia del tiempo presente se puede escribir en concurrencia de los acontecimientos, cuya presencia se puede testimoniar con el consabido “yo estuve aquí”: esto lo sabemos al menos desde Tucídides. Lo que debemos recordar acá es que mientras la gran mayoría de los hechos de trascendencia política o social necesitan ser registrados y transferidos a través del lenguaje verbal, las artes visuales son testimonio y hecho histórico a la vez, posibilitando que la experiencia temporal se replique en el cada vez de la mirada en un futuro probable.

En la jerga de los grafiteros el que pinta es un escritor. Mientras tanto, en la jerga de algunos pintores el que escribe es un pintor. O al menos eso pretendieron varios que se pusieron a escribir de manera esporádica.

Mientras los primeros rayan los muros, los segundos *rayan la papa*, lo que coloquialmente invoca el desvarío desplazado de un discurso imposible. Raya para la suma: la pintura no es como la poesía, o al menos no como Horacio quería forzar esa relación “subalternizando” a la imagen, por lo que la poética de la pintura es inenarrable más allá de esos muros de contención que son su soporte, lo que explica por qué una gran parte de los esfuerzos que realizan los artistas tiene relación con la concreción formal de ese soporte. De ahí que antes de salir a responder desde las tecnologías del patrimonio, donde sobreabundan las palabras conservación, archivo y documento, el arte en la época de las operaciones visuales fue imbricando texto e imagen, donde lo visual pareciera aparecer antes que el verbo como ya lo hemos observado con algún detalle en Juan Luis Martínez,ⁱⁱⁱ Cecilia Vicuña,^{iv} Hoffman´s House^v o Gonzalo Díaz,^{vi} todos artistas por cierto concurrentes en esta exposición, sospechamos que por motivos convergentes en este proceso que se hace cargo de la necesidad de imaginarnos con ojos en la espalda.

Hace una década comentábamos que no bastan cuatro segundos para sostener una experiencia respecto del haber estado enfrentado a una obra.^{viii} Visto lo visto, para salir a mirar como las obras despegan y aterrizan haciendo productivo ese vuelo, es necesario transmutar espacios rehabilitando terrazas modernas que vuelvan a generar condiciones de habitabilidad para el arte. Lo demás es volar y eso fue moderno.

ⁱNordenflycht, José de (2005). “Parodias de origen. Notas históricas sobre un episodio de vanguardia y política en Chile”, en AA.VV. *Arte y Política*. Santiago de Chile, CNCA.

ⁱⁱNordenflycht, José de (2015). “Arte Contemporáneo y Patrimonio: activación crítica y valoración”, en AA.VV. *Usos del patrimonio: Nuevos escenarios*. México D.F., INAH.

ⁱⁱⁱNordenflycht, José de (2001). *El Gran Solipsismo. Juan Luis Martínez: Obra Visual*. Valparaíso, Editorial Puntángenes.

^{iv}Nordenflycht, José de (2007). “La caída del Otoño”, en Museo Nacional de Bellas Artes. *Otoño. Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes..

^vNordenflycht, José de (2007). “Camper: la casa en el camino, el camino a casa”, en AA.VV. *Primer Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes*. Santiago de Chile, Hoffmann’s House y Hueso Records.

^{vi}Nordenflycht, José de (2013). “El neón es historia”, en *Gonzalo Díaz. El Neón es Miseria*. Santiago de Chile, Ediciones Cortina de Humo.

^{vii}Nordenflycht, José de (2005). “Más allá de los cuatro segundos”, en Museo Nacional de Bellas Artes. *Gabinete de Lectura*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes.

José de Nordenflycht. Doctor en Historia del Arte. Profesor Asociado del Departamento de Artes Visuales Universidad de Playa Ancha. Investigador Posdoctoral Fondecyt. Autor de libros y catálogos sobre Juan Luis Martínez, Cecilia Vicuña, Gonzalo Díaz, Hoffman’s House, entre otros artistas chilenos.

Memorias entrecortadas

Nelly Richard

El año 1967 marca el inicio del período histórico cubierto por la exposición inaugural Una Imagen Llamada Palabra, al ser esta la fecha en que el Aeródromo Los Cerrillos se vio desplazado y reemplazado por el nuevo Aeropuerto Internacional de Pudahuel.

1967 es la fecha de una suspensión y bifurcación en la historia material del desarrollo de la aviación en Chile, pero este salto en la ruta modernizadora del país que condenó una infraestructura aérea al desuso nos habla de algo más que de su propio cese de funciones. También sirve de alegoría para evocar los riesgos de abandono de una historicidad social y una territorialidad urbana constantemente amenazadas por los fantasmas de la ruina y el olvido. El dinero que financió el Aeródromo Los Cerrillos fue donado en 1928 al Estado chileno por un filántropo estadounidense miembro de la familia Guggenheim, una familia internacionalmente conocida por su mecenazgo en las artes. Que este exterminal aéreo ubicado en una comuna industrial se reinaugure hoy como un Centro Nacional de Arte Contemporáneo dependiente del Estado de Chile nos revela que la vocación de las arquitecturas y sus memorias entrecortadas pueden experimentar sorprendentes calces y descalces.

Luego de un fracasado historial de posibles reconversiones de sus terrenos, el ex aeropuerto de Cerrillos se ve hoy confirmado como Centro Nacional de Arte Contemporáneo en una dimensión reivindicativa de lo *público* de la que debemos felicitarnos. Cerrillos se salvó así de la

captura neoliberal que recicló, pragmáticamente, en Centro de Bodegaje administrado por una empresa privada los restos utópicos del Hospital abandonado de Ochagavía: ex Hospital del Trabajador destinado por Salvador Allende a ser el más grande de América Latina como gloriosa edificación de su programa de asistencia estatal. El oportuno rescate de Cerrillos —vía el Estado— para un Centro Nacional de Arte Contemporáneo deberá agarrar “vuelo” inspirándose en lo que acontecía en sus expistas aéreas, para no quedar sujeto a la funcionalidad burocrática de un simple organigrama de gestión. Se requiere atrevimiento para que las artes visuales se desplieguen como un campo de producción de signos, de conocimientos y experiencias, de discursos e imaginarios sociales capaces de renovar provocativamente los desgastados vocabularios políticos y culturales del debate nacional.

Varias de las corporaciones culturales que se ubican en pleno centro de Santiago —símbolos globalizados de las ofertas culturales para audiencias masificadas— se hacen cómplices de un régimen de estetización difusa (gustos, estilos, tendencias) que tiende a distraer la mirada de sus visitantes deleitándola con las mercancías de tiendas incorporadas recreativamente a su entorno de diversión. El rigor constructivista del edificio de Cerrillos, que se destaca sobre un horizonte comunal (aún) no traficado por el brillo de las vitrinas, realiza un gesto inverso: el de evitar cualquier distracción circundante para involucrar la mirada en la sobriedad de un acto de concentración en torno a los significados del arte. La ubicación periférica del Centro Nacional de Arte Contemporáneo en una comuna socialmente desfavorecida en el mapa de las riquezas urbanas debería, además, tornarlo sensible a las líneas de desviación y resistencia creativas que cruzan los múltiples diagramas de lo precario habitados por modos no centralizados de ser y de hacer. A diferencia del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), cuya fachada parecería haber sido remodelada para omitir definitivamente la memoria de su vinculación con la Unidad Popular depositada en la condición de exsede de una Conferencia del Tercer Mundo (UNCTAD III, 1972), la pureza modernista de la arquitectura del edificio de Cerrillos se muestra orgullosa de su pasado estricto. La severidad de los cruces entre pasado y presente, que respeta la nitidez del edificio, arma una correlación precisa entre la austeridad de sus trazados y la dimensión pensativa-meditativa del arte. Es de esperar que la solidez de esta arquitectura (rigor y contención) y el descentramiento geográfico de este Centro Nacional de Arte Contemporáneo, que le da vuelta la espalda a los focos de irradiación citadina del consumismo artístico-cultural, ayuden a que sus espectadores les asignen peso y gravedad a las razones y pasiones del arte.

Los últimos tiempos de vida del Aeródromo Los Cerrillos coincidían con el fervor de un “arte del pueblo y para el pueblo” cuya ideología revolucionaria luchaba contra las formas de alienación burguesa. Las marcas de este arte del compromiso (José Balmes, Gracia Barrios) hacen que la imagen y la palabra testimonien una convulsionada exterioridad social que les traspasa a los cuadros su energía contestataria.

Con el golpe militar de 1973, las condiciones de censura que restringían la puesta en circulación de imágenes y textos les exigieron a los artistas del campo antidictatorial calcular los márgenes de tolerancia que separaban lo decible (lo autorizado) de lo indecible (lo prohibido). La búsqueda —a tientas— de formas oblicuas de nombrar hizo que la elipsis y la metáfora abrieran camino a lecturas semiclandestinas y esquivos desciframientos. Son varias las obras de estos años sombríos que llevaron la corporalidad (Carlos Leppe), la gestualidad urbana (Lotty Rosenfeld) y la visualidad fotográfica (Eugenio Dittborn) a refinar sus torsiones de significado para enredar las pistas de lectura oficial salvando el potencial transgresor del lenguaje.

Quizás date de esta época la marca semiótica-discursiva que, según la crítica internacional, distingue al arte chileno en su comparación con otras producciones latinoamericanas menos saturadas de conceptualidad. Varios artistas chilenos (Gonzalo Díaz, Pablo Langlois, Nury González, Voluspa Jarpa, Mónica Bengoa, Alicia Villareal, entre otros) siguen hoy autoreflexionando sobre técnicas, soportes, medios y mediaciones para poner a prueba los encuadres institucionales del arte sin renunciar por ello a proponer nuevas organizaciones de lo sensible (formas) y de lo inteligible (conceptos) mediante sutiles poéticas visuales y complejos atravesamientos de la mirada.

Volvamos al desastre del golpe militar de 1973 que truncó la ascendiente narrativa popular del “Venceremos”, tal como aparece en los afiches de la exposición inconclusa de la Universidad Técnica del Estado: “Por la vida... siempre!” (1973). Me quiero detener en las portadas de las

revistas *Cauce* y *Análisis* cruzadas por el interdicto de una frase que acompaña sus recuadros fotográficos vaciados de imágenes (“Fotos censuradas”) para armar un contrapunto entre, por un lado, la imposición de la censura militar y, por otro, ciertas estrategias de arte crítico que, junto con desafiar el poder represivo, irrumpieron creativamente en el repertorio denunciante-testimonial de la izquierda con asombrosos cambios de léxicos.

La intervención *Viuda* (Diamela Eltit - Lotty Rosenfeld (C.A.D.A.) - *Mujeres por la Vida*, 1985) puso a circular en estas mismas revistas censuradas el rostro anónimo de la viuda de un poblador muerto en las protestas de 1983. La foto de esta viuda llevó a los lectores acostumbrados al tratamiento periodístico-informativo de la noticia de reportaje a toparse a la vuelta de las páginas con la extrañeza poética de una imagen-texto que generaba una perturbación estética en el cuerpo documental del periodismo de oposición descolocando, al mismo tiempo, la iconografía de las víctimas con su rescate invertido (en femenino) que homenajea no al detenido desaparecido sino a la viuda que sobrevive a su desaparición.

Me pregunto cómo leer hoy la frase “entender a un pueblo” que acompaña la imagen de esta *Viuda* recogida por primera vez en una curatoría nacional en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos. La monumentalidad de la categoría “pueblo” ha sido desarticulada por las ramificaciones neoliberales de la sociedad de mercado que domesticó las subjetividades amarrándolas a las cadenas de consumo. La heroicidad de las luchas del “pueblo” (obreros y campesinos) ha sido descargada de todo espesor narrativo por la designación anodina de “la gente” que, desde el primer gobierno de la transición, funcionó acorde al nuevo registro de normalización de lo social y la despolitización de la ciudadanía. Sin embargo, la comuna donde se ubica el Centro Nacional de Arte Contemporáneo vio nacer el primer Cordón Industrial (Cerrillos-Maipú) que, en los tiempos de la Unidad Popular, se organizó *colectivamente* para que las industrias pasaran al área social del gobierno del pueblo. ¿En cuál pliegue del sentir cotidiano de los habitantes de la comuna de Cerrillos (futuros visitantes de este recinto que le da refugio museográfico a una obra del C.A.D.A. realizada a la intemperie bajo extremas condiciones de riesgo y desprotección) quedó grabada la memoria de lo “popular” que resucita la imagen de esta viuda?

A sabiendas de que la prensa independiente fue la primera víctima de las políticas comunicacionales de los gobiernos de la transición, ¿cuáles serían hoy los medios de información —tan adictos al exhibicionismo del *flash* noticioso— que aceptarían dejarse ensombrecer por el luto de la tragedia en blanco y negro impresa en esta imagen cuyo alcance comunicativo debió ser mediado por las ambigüedades de lo no-dicho? ¿Qué fragmentos biográficos de los vecinos de la comuna de Cerrillos se dejarán conmovir por las reminiscencias nostálgicas del “Poder Popular” que le dio origen al Cordón Cerrillos-Maipú de cuya memoria combatiente emerge el rostro de esta pobladora luego golpeada por la derrota histórico-nacional de la revolución socialista?

La reactualización de la obra *Viuda* en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos nos propone el enigma de saber cómo se mueven las capas de percepción y conciencia de los espectadores bajo el efecto de un arte cuyos *afectos* condensaron en lo “popular” la valiente narración del trabajo de vivir en medio del despojo y la adversidad. ¿Hasta dónde la fuerza de *iconicidad* del rostro de esta pobladora es capaz de remover las estructuras de sentimiento que parecían sepultadas bajo el cruel dispositivo de mercantilización de la vida social y, también, bajo la fórmula laxa del pluralismo de la diversidad artística que lo concilia todo anulando la tensión refractaria de los signos en discordia estética y política? Latencias de la imagen y despertar de la memoria crítica en torno a los tropiezos de lo “popular” en las intersecciones no previstas (Cerrillos) de la vida de la comuna, los desafíos de la institucionalidad cultural, la imaginación crítica del arte y el devenir comunitario de sus claves simbólicas de interpretación social.

Nelly Richard es teórica y ensayista, fundadora y directora de la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008). Autora, entre otras publicaciones, de los siguientes libros: *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (2014), *Crítica y política* (2013), *Feminismo, género y diferencia(s)* (2008), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007); *Residuos y metáforas* (1998); *Márgenes e instituciones* (1986).





1973. Los 18 afiches impresos en papel de la exposición Por la vida... Siempre!, fueron replicados en gigantografías montadas en el frontis de la Casa Central Universidad Técnica del Estado. Visitan la exposición, en días anteriores al 11 de septiembre de 1973, el rector Enrique Kirberg B. y Ricardo Núñez M., Secretario General de la UTE, hoy Universidad de Santiago de Chile. Imagen cortesía de Mario Navarro C.

El cielo es una pantalla

Sebastián Vidal Valenzuela

Aunque parezca extraño, la aeronáutica y las artes visuales comparten algunos hitos de la historia nacional. El 21 de agosto de 1910 el piloto francés César Copetta, a bordo de un biplano monomotor modelo Voisin, sobrevoló la comuna de Ñuñoa en el primer vuelo registrado de la aeronáutica en Chile. Dos primos, Miguel Covarrubias Valdés y David Echeverría Valdés, habían traído a Chile aquel avión francés para conmemorar en el cielo el centenario de la República. La idea le atrajo a Copetta, quien luego de tres pruebas de vuelo aterrizó forzosamente sobre una chacra, dejando inutilizado el Voisin. Aquella aventura frustrada contrastó con la multitudinaria inauguración del nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, realizada exactamente un mes después. Las puertas del Palacio de Bellas Artes se abrieron para invitar a cientos de personas a conocer las obras de su flamante colección. Mientras eso sucedía, el inservible Voisin conservaba como testimonio bajo sus alas la proeza silenciosa de ser la primera nave que observó el territorio chileno desde los cielos.

Más de un siglo después, la aeronáutica y las artes visuales vuelven a cruzarse en un momento inaugural. El Centro Nacional de Arte Contemporáneo se funda sobre un aeropuerto que desde hace diez años se encuentra en desuso. Cerrillos abre sus puertas bajo la promesa de ser un espacio que, amplificando simbólicamente la reapropiación de la historia aeronáutica nacional, activa en su radar programático complejas transferencias de lenguajes y soportes contemporáneos. La exposición que da inicio a sus funciones, Una Imagen Llamada Palabra, integra obras que se localizan a partir de la permanente relación material y simbólica de imagen y palabra. Una relación que desde su contemporaneidad también activa múltiples dispositivos críticos en torno a la medialidad y la tecnología.

De la selección curatorial presentada, las obras que colindan en el trinomio video / texto / cultura de medios modulan un interesante recorrido conceptual que extiende también el encuentro político y visual de la pantalla, entendida como mecanismo comunicante y afectivo, y del espacio aéreo como lugar de irrupción poética y social. Igualmente, de este diálogo se desprenden también algunas interesantes tramas de sincronías y diacronías entre los universos de lo íntimo y lo público, así como de lo analógico y digital. Leídas de esta forma, las palabras y sus soportes nos pueden proporcionar, más allá de su función sintáctica, imaginarios de calibración histórica que reposicionan la mirada del espectador tanto en la política como en la inscripción visual del arte y la tecnología.ⁱ

Dentro de la exposición inaugural la obra de Juan Pablo Langlois Vicuña responde a los anteriores enunciados. Por un lado, su trabajo enfatiza el uso de materiales precarios, recomponiendo mediante su forma y contexto los límites del espacio público, el lugar de lo íntimo y la politicidad en la cultura de medios. La pieza que presenta, *Elige tú vida mía* (1981), corresponde a la instalación de un televisor blanco y negro que al momento del montaje original transmitía en directo una de las cuatro señales abiertas de televisión de los años ochenta. Sobre la pantalla, Langlois Vicuña dispuso letras adhesivas negras con la frase “Elige tú vida mía”.ⁱⁱ La operación se presentaba así como una declaración afectiva en relación al proceso de selección de los limitados contenidos ofrecidos por los canales de señal abierta durante el régimen. Las letras adhesivas sobre la pantalla se activan desde la superficialidad material como un ejercicio de desmontaje e incomodidad visual a la pantalla. Y a su vez evocan una reacción a la censura mediática invitando a repensar el lugar de la intimidad frente al despersonalizado modelo de la industria televisiva. En este sentido, la operación de infección de Langlois Vicuña no se produjo al interior del medio televisivo, como fue el ejemplar caso del programa *En torno al video*,ⁱⁱⁱ sino que se desarrolló desde la materialidad misma de la obra interfiriendo la pantalla.

Un contraste a esta compleja síntesis de palabras pegadas en la pantalla lo representa la abundancia de textos que propuso la sofisticada instalación *Máquina Cóndor* (2006) del artista Demian Schopf, la que responde a un universo de textos producidos azarosamente por medio de un programa computacional que recoge una estrofa de cuatro versos del soneto *De la ambición humana* (1623) del poeta español Luis de Góngora. Sobre una estructura del tipo andamio, Schopf

dispuso noventa pantallas monocromas de pequeñas dimensiones que escriben los poemas creados por un motor de búsqueda bajo códigos del lenguaje forense, financiero y político a través de palabras claves en periódicos internacionales como *The New York Times*, *The Guardian* y *The Washington Post*, entre otros. Basado en un ranking de términos, la instalación compone frases de forma aleatoria, permitiendo la generación de poemas híbridos que aparecen en cada una de las pantallas. Al mismo tiempo, una impresora matricial imprime los poemas, dejando su huella en el papel continuo. Así la Máquina Cóndor actúa como generador de textos implícitamente referidos a la condición barroca de palabras extraídas performativamente desde medios de comunicación. El diseño de la instalación deja descubierto su *hardware*, su cableado y su procesador, exhibiendo así la crudeza de una corporalidad técnica que no oculta la organicidad de su arquitectura. Schopf despliega en sus noventa pantallas una especie de cadáver exquisito, subordinado a la matriz de un ícono poético desbordado a partir del tiempo noticioso. A diferencia del gesto manual de pegado de Langlois Vicuña, las palabras de la Máquina Cóndor afloran espontáneamente desde lo más leído de la red, un espacio público virtual que no necesita resaltarse sobre el brillo de la imagen medial de los canales de televisión, ya que en su propio cuerpo de palabras se encuentra latente el acontecimiento masivo. En su versión original, *Máquina Cóndor* aumentó el sentido de la masividad complementando la transmisión en directo de los poemas en una pantalla gigante, utilizada generalmente para publicidad, localizada sobre lo alto de un edificio en el paseo Ahumada. Los poemas se alojaron en la zona pública interrumpiendo el tránsito cotidiano e incitando a los espectadores a levantar la mirada para verlos.

Fue justamente aquella ascensión de la mirada por parte del tránsito citadino lo que provocó la acción poética de Raúl Zurita, *Poemas en el cielo*, realizada en Nueva York en 1982. Para realizar esta acción, el autor dispuso de cinco avionetas que sobrevolaron a 4.500 metros de altura el cielo neoyorquino para escribir con humo su poema *La nueva vida* perteneciente al libro *Anteparaíso* de 1982.^{iv} Los versos del poema, hechos de humo, se desplegaron en una extensión de casi nueve kilómetros por algunos breves minutos en el cielo. La efímera acción contó además con la colaboración del artista Juan Downey, quien registró en video las palabras suspendidas en el aire. La aparición de cada una de estas palabras respondió a un sistema de vuelo de aviones en línea que sincronizadamente expulsaban puntos de humo. Del mismo modo como opera un cabezal de impresora de los antiguos equipos de matrices de puntos o los actuales carteles publicitarios led, los aviones en formación “imprimieron” las palabras desplazando una columna de izquierda a derecha en el azuloso soporte. Tanto *Elige tú vida mía* como *Máquina Cóndor* o *Poemas en el cielo* reflejan el estado de una corporalidad del texto bajo distintos registros de soporte que contienen algún tipo de tecnología relacionada con la mediación de la pantalla. En particular, el caso del video de *Poemas en el cielo* complejiza la diversidad de soportes de transmisión desde el papel al aire y posteriormente a la imagen electrónica. Mediante el gesto de re-situar expositivamente este video en un exaeropuerto, Zurita proyecta simbólicamente también su condición performativa original.

Finalmente, retomando este último punto y volviendo específicamente a la relación sugerida al principio de este texto, propongo destacar otro gesto conmemorativo entre aviones y museos. En 1922 el Gobierno de Chile honró el centenario de la independencia de Brasil comisionando a la escultora Rebeca Matte una escultura de regalo. La pieza *Homenaje a la aviación* se encuentra actualmente en la entrada de la Universidad del Aire de la Fuerza Aérea de Brasil en Río de Janeiro y su copia se erige hoy en día en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. Como es sabido, la escultura es quizá una de las más representativas del museo y ha sido leída históricamente a través del mito de Ícaro y Dédalo, considerándose una alegoría de los riesgos de vuelo a través de la figura del piloto caído. La conocida inscripción “Unidos en la gloria y la muerte” fue escrita en su pedestal en 1930 bajo la supervisión del arquitecto Carlos Swinburn.^v Posteriormente la escultura fue trasladada al Museo de Aeronáutica en la Quinta Normal, donde permaneció brevemente antes de ser repuesta nuevamente en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes.

Este curioso tránsito donde, al igual que en el accidentado vuelo de Copetta, subyace el deseo de innovación y las conmemoraciones republicanas, nos recuerda la necesidad contemporánea de repensar permanentemente los imaginarios y vínculos constitutivos de la identidad nacional. En este sentido, el extenso número de piezas presentadas en Una Imagen Llamada Palabra abre la posibilidad de examinar críticamente estos cruces, ya sea mirando al cielo o contemplando una pantalla.

ⁱ En relación a esto último, es importante señalar que desde los años setenta en adelante el desarrollo de las operaciones tecnológicas del arte en Chile, así como en el resto del continente, se impulsaron bajo un espíritu de radicalidad y colaboración que muchas veces funcionó más allá de las herramientas técnicas disponibles.

ⁱⁱ La obra fue expuesta por primera vez en la Galería Plástica 3 el año 1983.

ⁱⁱⁱ En torno al video, programa de televisión, UCV TV / Canal 11 TV, 1984-1990.

^{iv} Otro interesante caso que se presenta en la exposición corresponde a la acción de lanzamiento de poemas realizado por el colectivo Casagrande en ciudades que recibieron bombardeos como Santiago, Berlín, Varsovia, Guernica, Dubrovnik, Londres y Milán.

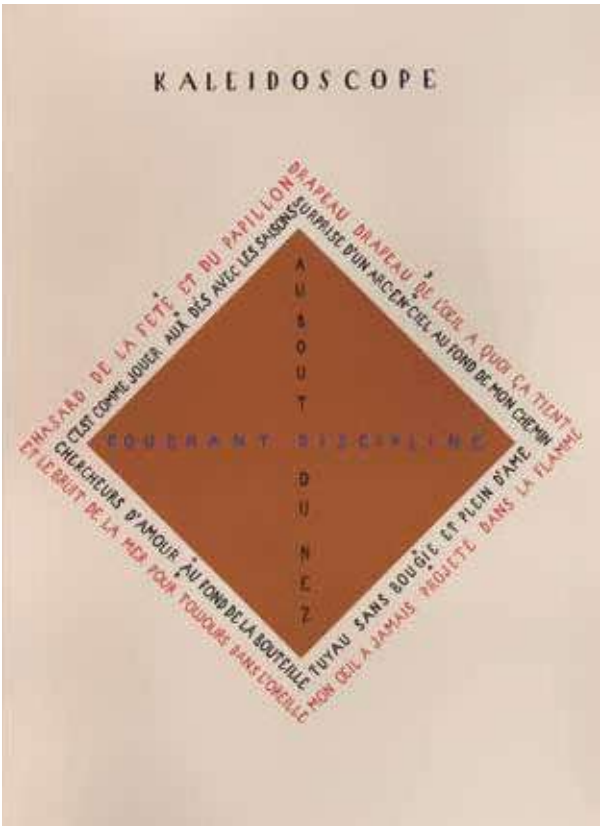
^v Cruz O., Isabel (2008). *Manos de mujer: Rebeca Matte y su época, 1875-1929*. Santiago de Chile, Origo.

Sebastián Vidal Valenzuela es doctor en Historia del Arte de la Universidad de Texas en Austin (becario Fulbright). Licenciado y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y licenciado en Ciencias de la Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como investigador de archivos en el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda (2005-2010) y como coordinador en CLAVIS (Center for Latin American Visual Studies en la Universidad de Texas en Austin) (2011-2014). Ha curado exposiciones de arte contemporáneo en destacados museos y galerías nacionales y ha publicado textos especializados en diversos medios impresos y digitales. Su primer libro, *En el principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* fue publicado por la editorial Metales Pesados el 2013.

Actualmente se desempeña como director del programa de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte en la Universidad Alberto Hurtado y como curador independiente.

Demian Schopf. *Máquina Cóndor*. 2006. Intervención en el espacio pública desarrollada simultáneamente con la exposición en la Galería Gabriela Mistral.





Vicente Huidobro

(Santiago de Chile, 1893 – Cartagena, Chile, 1948)

Principal vanguardista de la poesía hispanoamericana. El creacionismo, corriente estética que comenzó a trazar en 1912 —y que luego fundamentó en su manifiesto *Non serviam*, publicado en 1914—, rebasó los límites creativos de su época e influyó fuertemente en diversos ámbitos del arte y la literatura en Europa y América. Ostenta en la poesía chilena un lugar privilegiado, junto a Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Nicanor Parra. Huidobro incursionó también en el ensayo, la novela, el teatro e incluso la plástica. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España hizo una gran exposición con sus poemas pintados y caligramas, género donde es considerado un pionero. Amigo de Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Max Ernst, Paul Eluard, Jean Cocteau y Tristán Tzara, fue también un hombre de mundo: Santiago, Buenos Aires, París y Madrid, fueron ciudades que a comienzos del siglo pasado le eran propias.

Salle XIV es un álbum de poemas pintados que Vicente Huidobro quiso editar, sin lograrlo, en el París de comienzos de los años 1920, y que vio al fin la luz en Madrid en el año 2001, mediante la técnica de la serigrafía en una edición facsimilar y numerada bajo el pie editorial del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Los originales de *Salle XIV*, un hito en la historia de la poesía y la plástica modernas, fueron expuestos por el poeta en el Theatre Edouard VII de París el año 1922.

Moulin, Paysage y Kaleidoscope de la serie *Salle VIX*. Serigrafías. 0,73 x 0,53 m. 1922/2001.

Colección Pedro Montes. Fotos de Jorge Brantmayer.



Raúl Zurita

(Santiago de Chile, 1950)

Estudió Ingeniería en la Universidad Técnica Federico Santa María, carrera que fue interrumpida en 1973 por el golpe militar, donde fue detenido y torturado. Libros suyos como *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), publicados en Chile en plena dictadura y hoy vastamente reeditados y traducidos, mantuvieron la continuidad de la gran poesía chilena y marcaron el comienzo de una obra que funde la historia con la naturaleza, rompiendo con las separaciones entre géneros artísticos. En 1979 creó con otros artistas el grupo C.A.D.A., con quienes realizó acciones de arte de resistencia política. En 1982 escribió mediante aviones un poema en el cielo de Nueva York, y en 1993, la frase “ni pena ni miedo” sobre el desierto de Atacama que por sus dimensiones solo puede verse desde las alturas. Ha recibido las becas Guggenheim y DAAD de Alemania y, entre otros, los premios Pablo Neruda; Premio Nacional de Literatura de Chile y Casa de las Américas de Cuba. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante.

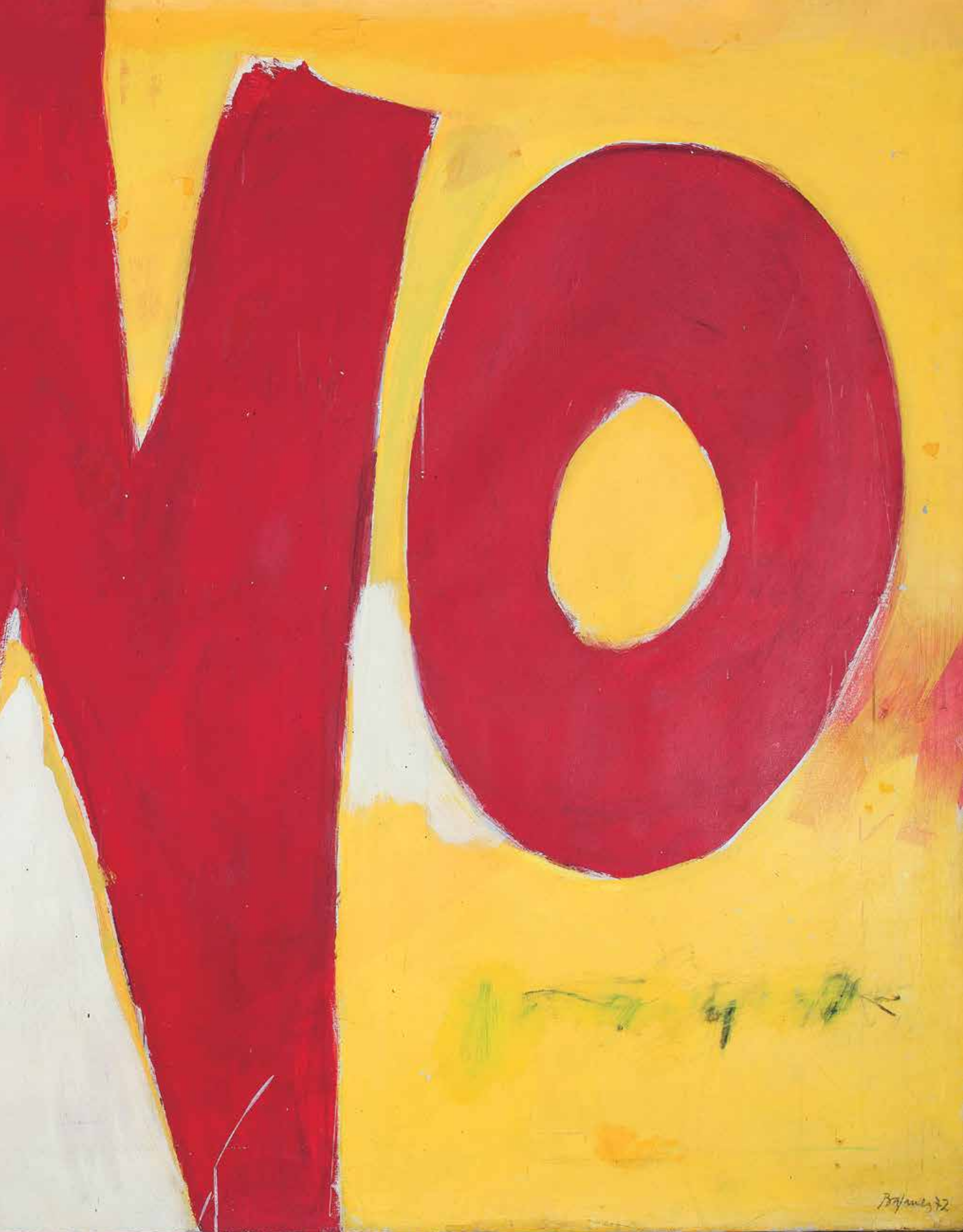
Escritura en el cielo es el nombre de la intervención realizada sobre el cielo de Nueva York por Zurita en plena dictadura militar en Chile. El 2 de julio de 1982 cinco aviones escribieron con humo blanco sobre el cielo del barrio Queens el poema *La vida nueva* en español, buscando la identificación y homenajeando a la población minoritaria de habla hispana residente en Estados Unidos. Cada una de las quince frases dibujadas a más de 4.500 metros de altura tenían una extensión de cinco y siete kilómetros. El registro audiovisual fue realizado por el artista visual Juan Downey, mientras que el registro fotográfico estuvo a cargo de Ana María López y Lionel Cid, material que se incluyó junto al poema en la publicación del libro *Anteparaíso* en noviembre del mismo año.

La obra instala y abre un lenguaje y conceptos ajenos a la comunidad mayoritaria que lo atestigua, como un intento por alterar “el sistema de significados con los que vivimos”. La materialización de la escritura corresponde a una reelaboración de experiencias en el territorio de lo colectivo. De este modo apela a la constitución del arte como una experiencia colectiva transformadora.

La vida nueva. Poema escrito con cinco aviones y humo blanco en el cielo de Nueva York (2 de junio de 1982). Registro en video de Juan Downey, 07:06 min. Producción de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Las 15 frases fueron trazadas a 5.000 metros de altura y tenía un largo de entre 5 y 7 kilómetros cada una.



No. Técnica mixta sobre tela.
2,00 x 3,00 m. 1972.
Colección Jonus Bartholdson.



José Balmes

(Montesquiu, España, 1927 - Santiago de Chile 2016)

Pintor chileno de origen catalán, Premio Nacional de Arte 1999. Llegó a Chile junto a sus padres en 1939 a bordo del Winnipeg, como refugiados de la Guerra Civil española. Siendo estudiante de Bellas Artes en la Universidad de Chile y, como parte del Grupo de Estudiantes Plásticos, fue uno de los precursores de cambios curriculares que fueron el germen de una futura reforma universitaria a fines de la década de 1960. En 1962 fundó el Grupo Signo, junto a su mujer Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Su obra se destaca especialmente por anudar, de un modo sin precedentes en nuestro campo cultural, el lenguaje de la pintura al acontecer político y social de Chile y Latinoamérica

La obra *NO* de José Balmes es una de las más emblemáticas del artista, quien comprometido con la ideología de su tiempo y producto de la contingencia de la unidad popular de 1972, y enmarcado en la efervescencia del momento histórico, Balmes hace suya la interpretación popular ante la probabilidad de un golpe de Estado.

El *NO* de Balmes es un no a la sedición, pero también una reminiscencia al no al fascismo y al no al franquismo, puesto que también ocupa los colores de España, su patria originaria. El fusil es negado por la palabra y el *NO*, aunque negativa, simboliza la paz.

Cecilia Vicuña

(Santiago de Chile, 1948)

Poeta y artista chilena de larga trayectoria internacional, creadora de lo precario, una poética espacial realizada en la naturaleza, calles y museos, como una forma de oír un antiguo silencio. Fundadora de la Tribu No, en Chile, y de Artists for Democracy, en Londres, ha creado múltiples instancias de encuentro, cursos y talleres en comunidades y universidades tales como Naropa University, Denver University, SUNY Purchase y la Universidad de Buenos Aires.

Su obra se ha difundido ampliamente en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, en *performances* y publicaciones, como *PALABRARmas* (2005), *Instan* (2002), *El Templo* (2001), *Cloud-Net* (1999), *The Precarious*, *The Art & Poetry of Cecilia Vicuña* (1997), *Samara* (1987), *La Wik'uña* (1990), *Precario/Precarious* (1983), *Luxumei o el Traspíe de la Doctrina* (1983) y *SABORAMI* (1973), traducidas a varios idiomas. Ha exhibido su obra visual en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en el Whitney American Museum of Art en Nueva York, y en el MoMA de Nueva York, entre otros.

Vive en Nueva York desde 1980.

En 1974, durante su periodo de exilio en Londres, Cecilia Vicuña realizó *Palabrarma* y *Eman si pasión / Parti si pasión*, obras nacidas como un ejercicio poético y visual por medio del gesto de desarmar palabras para luego hilvanarlas. De este modo, “palabrarma” es el resultado del entrecruzamiento, tanto lingüístico como conceptual, de los términos palabra y arma. Imagen y palabra se construyen mutuamente en un doble gesto indicativo dado por la relación entre el nuevo término y el dibujo de la metralleta que la contiene. El juego de palabras que realiza con los términos emancipación y participación, refleja la efervescencia de la década de 1970, la liberación sexual y el activismo político; la descomposición de las palabras que presenta la obra, propicia la apertura del lenguaje a nuevos y mayores significados. En los colores de la bandera chilena y en los gestos de las manos, en los que se puede observar un puño, hay una referencia a Chile y al contexto opresivo de la dictadura militar.

Eman si pasión / Parti si pasión. Dibujo a lápiz sobre papel azul.

0,215 x 0,280 m. 1974.

Serie Palabrarmas. Foto fija del film *Sol y Dar y Dad, una palabra bailada*. Dimensiones variables. 1980





Gracia Barrios

(Santiago de Chile, 1927)

Hija del escritor y Premio Nacional de Literatura (1946), Eduardo Barrios. Desde muy joven se interesó por el arte tomando clases con el pintor chileno Carlos Isamitt. Entre los años 1944 y 1949 se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumna de Pablo Burchard.

Durante los años 60 perteneció al Grupo Signo junto al que sería su esposo, José Balmes y otros artistas como Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Tras el golpe de Estado de 1973, la pintora se exilió en Francia junto a su familia, regresando a Chile diez años después.

Entre los años 1986 y 1993 fue nombrada profesora visitante de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile y en 2011 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas.

La obra de Gracia Barrios cruza la temática de la mujer en el siglo XX y su lucha por la libertad. En la obra *Mujeres* se representa el quiebre de la memoria, la escisión producto del exilio y la obligatoriedad de la ausencia que se ven simbolizadas en rostros y voces ahogadas en la bruma del recuerdo, representado por el contexto social del momento marcado por la dictadura. Así, rostros y trazos que quedan atrás, el futuro incierto y un presente doloroso atraviesan como una cruz el alma del artista.

Mujeres. Técnica mixta.
1,32 x 1,60 m. 1979.
Colección Concepción Balmes.



Carlos Leppe

(Santiago de Chile, 1952-2015)

Realizó estudios artísticos en la Universidad de Chile, recibíéndose como licenciado en Arte con mención en Pintura. Leppe se incluye en el grupo de artistas que, alejado de una normativa estética, de una institucionalidad artística, de un gusto dominante, tomó una actitud de constante cuestionamiento al arte, a su representación y a la problemática de los objetos. El trabajo corporal propuesto por Leppe significó una subversión radical de los parámetros estéticos de la institucionalidad cultural y del público en general. El empleo de su cuerpo como soporte de la obra lo hace transformarse en sujeto y objeto de la acción. A través de este método Leppe realizó una observación profunda de sí mismo a través de la cual mostró una obsesión por infringir las normas individuales y colectivas que hacen tabúes determinados comportamientos humanos.

Leppe, de blanco, con un traje de tipo quirúrgico, se hace tonsurar la misma estrella en su cabeza —construyendo en Duchamp su *imago*— para luego colocar una gasa, como la que antes colocara en sus genitales, mientras se oye un texto de Nelly Richard. Seguidamente hace coincidir dicha estrella con la bandera de Chile en material transparente situándose en el lugar de la estrella de dicho emblema. En el muro hay textos escritos, entre ellos, “La bandera de Chile, superficie blanca” o “La bandera de Chile, superficie transparente”. La acción es fotografiada en blanco y negro, como un registro que permitirá la imitación cromática a Duchamp y, a la vez, su inserción formal/visual en el sistema del arte; como plantea Sontag: “mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en esquemas de clasificación y almacenamiento”. En este caso, en la trama de sentidos que articulan los registros richardianos de la Escena de Avanzada y de las constantes citas a Duchamp en las historias del arte. (Francisco Godoy V.)

Acción de la estrella. Fotografías y video (registro de Gonzalo Mezza).
0,18 x 0,20 m. 1979.
Colección Pedro Montes.





Voluspa Jarpa

(Rancagua, Chile, 1971)

Estudió en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, realizando un magíster en Artes Visuales en la misma universidad. Ha exhibido su obra en Chile y el mundo, destacando su participación en las muestras Dislocación, del Kunstmuseum de Berna; Desde Otro Sitio/Lugar (Seúl, Corea); Escenario (Lima, Perú), y en importantes bienales como La Habana, Mercosur, Shanghai, Estambul y São Paulo. En el 2016 se convirtió en la primera chilena que ha expuesto individualmente en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) con la muestra En nuestra pequeña región de por acá. Ha recibido diversos reconocimientos como el Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile por Plaga (2008), y el Fondart Bicentenario para la creación de excelencia (2009).

La obra —la pintura de una bandera chilena seccionada sobre la que se pintó otra bandera— formó parte de uno de los dos espacios exhibitivos que compusieron la muestra Histeria privada/historia pública, realizada en Galería Gabriela Mistral, en el 2002, donde se desplegaron cinco banderas de gran formato que ocupaban la casi totalidad de sus muros,

trabajadas, intervenidas o manipuladas material y visualmente. Aquí, las “banderas” fueron tomadas como objeto, tanto en la forma de su utilización como en su disposición, ya que iban clavadas directamente al muro.

La obra fue donada por la artista a la Galería Gabriela Mistral en el 2002.

*Histeria privada/historia pública. Óleo sobre tela.
3,00 x 3,00 m. 2002.
Colección CNCA Fondo Galería Gabriela Mistral.*



Arturo Duclos

(Santiago de Chile, 1959)

Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1984. Ha ganado la Beca de la Fundación Guggenheim en 1992; el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart, en 1993 y 1994; el Premio para las Artes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad UNIACC, en 1996, y el Primer Premio Latinoamericano de Arte Enersis, en el año 2001.

Ha participado en eventos internacionales como las Bienales de París (1982), de La Habana (1991 y 1997), de São Paulo (1998) y del Mercosur (1997 y 1999). Desde 1985 ha realizado exposiciones individuales de sus obras en museos y galerías de Santiago, París, Milán, Roma, Londres, Nueva York, Miami, Houston, Caracas, Lima, São Paulo, Bogotá y Buenos Aires, y ha expuesto en museos y participado en exposiciones internacionales en Estados Unidos, Canadá, Ciudad de México, Rotterdam y Latinoamérica con sus obras *Ultrabarroque*, *Crisiss*, *Anteamerica*, *Watt*, y la muestra itinerante *The Disappeared*.

“Mi única estrella es la muerte. A veinte años de la creación de la bandera chilena de fémures, he creado esta *Estrella Negra*, nombre emblemático que proviene de la poesía, cita de la historia del arte y del desencanto de la historia de un país que comenzó en 1970. Símbolo del pesimismo y del abandono, de la mala suerte, del sol negro de la melancolía. Así los fémures de diez chilenos se unen para construir la representación de su destino prófugo.

Hice esta obra teniendo en cuenta muchos referentes que aluden a nuestro pasado reciente, pero también como gesto de un destino incierto, raptado por la clase política que sucedió la labor indigna de la dictadura militar para convertir nuestro porvenir en un fiasco. Esta *Estrella Negra* es el gesto desobediente contra la posdictadura que ha devenido como símbolo del despojo y la humillación al que han sido sometidos millones de chilenos. Con esta obra estelar, he querido aislar la blancura de su representación y de su optimismo, génesis de la patria nueva, en la inversión del signo hacia este *fato profugus*, la mala suerte, destino de muchos, luego de este experimento social de los hijos de la guerra fría.”

Estrella Negra. Ensamblaje de fémures humanos.
1,05 x 1,10 m. 2015.
Cortesía del autor.



Sandra Vasquez de la Horra

(Viña del Mar, Chile, 1967)

Artista chilena graduada en diseño. Continuó estudios en la Kunstakademie de Düsseldorf, siendo discípula de Jannis Kounellis y Rosemarie Trockel; completó sus estudios de postgrado en el Kunsthochschule für Medien, en Colonia. Su obra ha sido expuesta en el Centro Pompidou de París, el Museo Kunst Palast de Düsseldorf y el Bonnefantenmuseum de Maastricht. En 2009 ganó el Premio de Dibujo contemporáneo otorgado por la Fundación Daniel y Florence Guerlain en París.

Su obra se encuentra en importantes colecciones públicas como el Museo Pompidou, la Pinakothek der Moderne de Munich, el Museo Kunst Palast, la Colección UBS ART de Zurich o The Morgan Library & Museum de Nueva York, entre otras. Actualmente vive y trabaja en Berlín, Alemania.

Vásquez de la Horra produce sus dibujos sobre pequeñas hojas de papel; emplea lápiz y acuarelas de color para posteriormente aplicar un baño de cera a sus composiciones, película transparente que proporciona permanencia y protección a la obra. En este espacio la artista escribe palabras a menudo con ligeros toques de color que evidencian un fragmento de la narración y que aumentan o complican la iconografía. El sobrio modelado de las figuras y la austeridad monocromática de la composición reflejan un lenguaje sintético basado en la huella, en la textura, en la tipografía y en la acumulación.

A partir de la historia política chilena y de sus experiencias personales, desarrolla una obra personal mediante la combinación de elementos que dan lugar a narraciones no lineales. La sexualidad, la cultura popular y la muerte son motivos recurrentes de sus obras que aluden a sueños melancólicos y apariciones creando relatos truncados que se solapan entre sí, entrelazando una poética alcanzada a través de una austeridad de medios. Estas ficciones creadas a partir de una combinación de hechos reales y recuerdos confrontados a elementos extraídos de la cultura popular, de la mitología y de fuentes literarias forman un tapiz de figuras aisladas dotadas de una gran riqueza de significados. Son pasajes entre el ensueño y la evocación, donde una trama de ideas, asociaciones e historias ocultas parece envolver a las figuras de una forma mágica evitando que caigan en el abismo.



Mother, I want to kill you. Dibujo en papel encerado.

2,12 x 1,56 m. 2016.

You are always on my mind. Dibujo en papel encerado.

2,12 x 1,56 m. 2016.

Alquimistas y charlatanes. Dibujo en papel encerado.

2,12 x 0,78 m. 2016.

Cortesía de la autora.



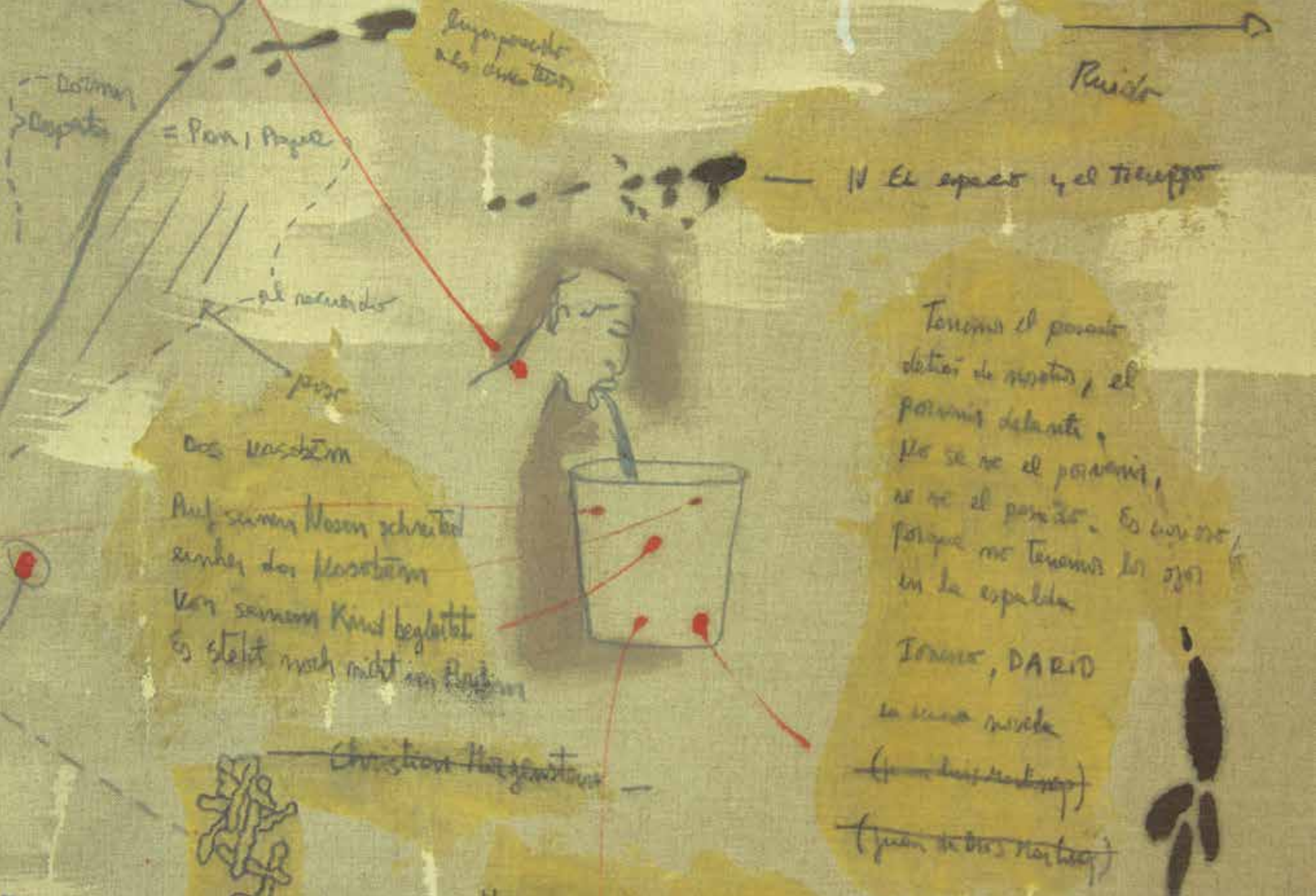
Claudio Correa

(Arica, Chile, 1972)

Licenciado y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Entre sus exposiciones individuales destacan *La tragedia de los comunes*, Galería Metales Pesados (2015); *Cuatro formas de ser republicano a la distancia*, Galería Patricia Ready (2013); *Agencia Intermediaria*, Galería Gabriela Mistral (2010); *Memorial para jóvenes problema*, Galería D21 (2010); también ha participado en la VIII Bienal de La Habana (2003); *Back Yard* en Americas Society, New York (2003); en la Bienal de Shanghai (2004) como parte del Proyecto N11 de la Galería Muro Sur; en *Erao7 REGIÓN: Fricciones y fricciones*, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay (2007), y en *Bellos Jueves*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina (2015). En el 2016 ha sido becando por la Pollock-Krasner Foundation.

Montaje audiovisual filmado en súper 8 mm que muestra un orfeón de guerra y un coro compuesto por cuarenta y cinco estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (ex Pedagógico) —paradigma universitario de “resistencia” republicana—, que interpretan las distintas versiones de *La Marsellesa*. Este video clip registra la *performance* musical del coro y del orfeón y concluye con el incendio, derretimiento y consumición de los instrumentos de los músicos. La vitrina contiene instrumentos de cera con mechas incendiarias y partituras de cuatro versiones en castellano del himno nacional francés con letras pertenecientes a partidos políticos de distinta ideología.

Cuatro formas de ser republicano a la distancia.
Video e instalación, 3 min.
Dimensiones variables. 2013.
Colección CNCA Fondo Galería Gabriela Mistral.

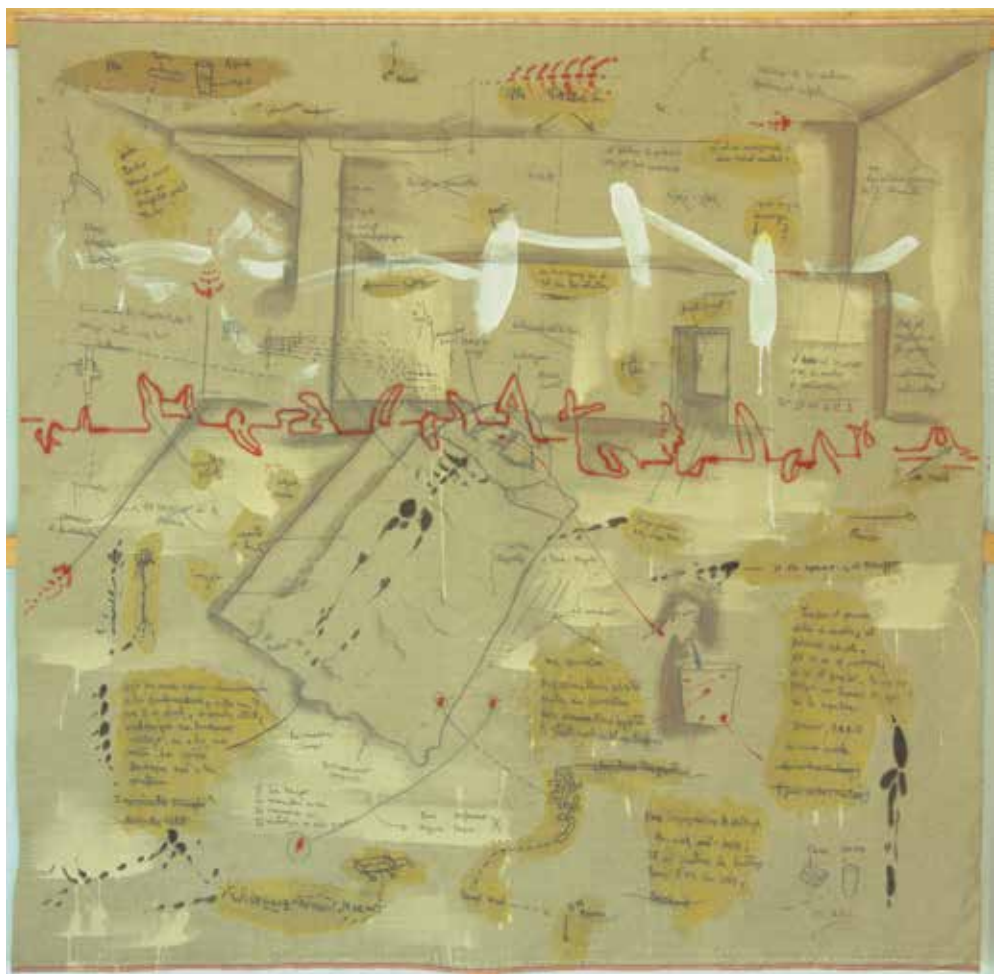


Jorge Tacla

(Santiago de Chile, 1958)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y se mudó a Nueva York en 1981. Desde entonces, sus obras se han exhibido en museos, bienales y galerías alrededor del mundo. Asimismo, ha completado varias instalaciones permanentes incluyendo un mural de medios mixtos en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos en Santiago, Chile. A lo largo de su carrera, Tacla ha sido merecedor de diversas premios y becas, entre los que destacan The New York Foundation for the Arts (1998, 1992), el Premio Eco Art, Río de Janeiro, Brasil (1992), y The John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1991), entre otros. En el 2013 concluyó una residencia en el Centro Bellagio de la Fundación Rockefeller en Bellagio, Italia. Tacla vive y trabaja en la ciudad de Nueva York y en Santiago, Chile.

Las pinturas *No te propongo ni el sol ni las estrellas* y *Pan y Agua* corresponden a la serie Cuaresma en Atacama: Out of Focus, que el artista realizó en 1988 luego de haber residido en el desierto de Chile gracias a una beca Guggenheim. Intercalando cuerpos masculinos dolientes, pero también durmientes, con sistemas gráficos como mapas crean arquitecturas extrañamente habitables, Tacla inscribe textos en diferentes lenguas, como el francés y el alemán, al tiempo que cita, tacha, y reconfigura en el espacio pictórico fragmentos de *La nueva novela* (1977), de Juan Luis Martínez. Un momento clave en la carrera del artista, pues fue allí cuando comenzó a formular sus intereses por la “biología interna de la arquitectura” y la “estética de la negatividad,” ya visibles desde 1991 con su serie Hemispheric Problem; en estas pinturas, como en su obra de los 80, los cuerpos blancos se mimetizan con el cuerpo negro y su herida, anulando, como lo notó Timothy Maliqelim Simone, “su necesidad de hacerlo todo incierto, de ser amenazado por nosotros.”



No te propongo ni el sol ni las estrellas. Óleo, grafito y oleopasto sobre lino.

1,32 x 1,38 m. 1988.

Pan y Agua. Óleo, grafito, cloro y oleopasto sobre lino.

1,32 x 1,38 m. 1988.

Cortesía del autor.



Juan Luis Martínez

(Viña del Mar, Chile, 1942 - Villa Alemana, Chile, 1993)

Escritor y artista visual. Reconocido autor literario, intelectual y artista visual independiente que desarrolló una particular forma de plantearse frente al arte que le llevó a obviar cualquier tipo de referencia sobre su formación académica o una filiación a escuela o taller alguno. Pese a su importancia dentro del desarrollo del arte de vanguardia chileno, se mantuvo marginado del debate, acompañado por un reducido número de seguidores. En 1977 autoeditó su primer gran obra, el libro objeto *La Nueva Novela*; en 1978 editó *La Poesía Chilena*, un libro-objeto que contenía la copia de los certificados de defunción de los cuatro grandes de la poesía chilena: Mistral, Huidobro, de Rocka y Neruda. En 1992 fue invitado por el Gobierno de Francia en el programa *Le Beaux Extrangeres*, junto a otros 10 destacados escritores chilenos como Nicanor Parra, Diamela Eltit y Gonzalo Rojas. De forma póstuma se publicaron sus obras *Poemas del otro*, *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético* y *El poeta anónimo*.

Martínez trabajó mucho con el significante, incluso más que con el significado de las palabras o las ideas. Es la letra misma la importante dentro del poema y por extensión, otros objetos que son dispuestos concientemente para formar una obra. Así, cuando nos enfrentamos a una de sus obras visuales debemos leerla como un poema visual.

En esta obra los objetos similares a calcetines horadados dispuestos en serie, es una reiteración, pero como cambian de color, se pueden comparar con la aliteración, que es aquella figura donde se repiten sonidos similares, pero no las palabras completas. Por otro lado, el desmembrar la fotografía de La Gioconda y colocarla en forma “desordenada”, se acerca a lo que en el lenguaje es el hipérbaton.

Paisaje urbano (positivo-negativo). Óleo sobre tela.
0,65 x 1,28 m. 1979.
Destellos de vanidad I. Técnica mixta sobre madera.
1,55 x 1,75 m. 1983.
Colección Pedro Montes. Fotos Harry Schunk.





Iván Navarro

(Santiago de Chile, 1972)

Estudió en la Pontificia Universidad Católica de Chile, recibiendo el grado de licenciado en Arte con mención en grabado, en 1996. A fines de los 90 decidió dejar el país para instalarse en Nueva York, Estados Unidos. En el 2009 representó a Chile en la Bienal de Venecia y ese mismo año recibió el Premio Altazor de Artes Visuales por la exposición ¿Dónde están? Sus obras han sido exhibidas en galerías de artes de Estados Unidos, Bélgica, Corea, Nueva Zelanda, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Turquía e Italia.

Cohecho está realizado en neón blanco, impreso sobre vidrio. Un pozo de ladrillos y en su interior, iluminada en neón, se repite hacia el infinito la palabra “cohecho”. Al mirar hacia el fondo del pozo sin fin se tiene la experiencia de entrar en un ilusorio túnel, un abismo de una palabra provocadora que se repiten una y otra vez.



Cohecho. Neón, espejo, espejo unidireccional, ladrillos y energía eléctrica (fotografía de Jorge Brantmayer).
0,60 x 1,80 m. 2013.



Gonzalo Díaz

(Santiago de Chile, 1947)

Formado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ha expuesto individual y colectivamente en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Museo de Arte Contemporáneo, además de participar en bienales internacionales como las de La Habana, Sydney, São Paulo, Shanghai, Curitiba, Mercosur, Venecia, Busan, así como y en Documenta 12 de Kassel, Alemania. Ha ganado proyectos Fondart en diez oportunidades y se ha adjudicado las becas del Gobierno italiano y de las fundaciones Pollock-Krasner y Guggenheim. Fue galardonado con los premios Altazor, Municipal de Arte y el Premio Nacional de Arte en 2003. Actualmente hace clases en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile y en el Programa de Magister en Artes Visuales de esa misma universidad.

Se trata de una instalación conformada por 14 imágenes paradigmáticas, que incluyen una serie de objetos: un túnel de tren hecho a escala, conectado mediante una repisa curva a una marina pintada, montado al muro. A lo largo de cada una de las 14 estaciones se observa un barquito que avanza en orden consecutivo, situándose en distintas posiciones de la repisa curva, de tal manera que la abarca de extremo a extremo. Frente a cada montaje hay un trípode con una proyectora en el extremo superior, que escribe distintas palabras en el muro, correspondientes a 14 nombres de figuras retóricas del lenguaje. El mismo trípode tiene en su parte baja un brazo articulado con una ampollita, que ilumina el número romano que tenía cada estación, elemento que establecía la referencia directa con el *via crucis*. La imagen y la palabra se cruzan para la construcción de esta obra, que ocupa la estructura narrativa del *via crucis* en relación a la estructura retórica del lenguaje como articuladores de la instalación.

Quadrivium ad usum Delphini. Instalación de gabinete. XIV estaciones del via crucis: repisa curva con marina (óleo sobre madera), túnel de tren (vaciado en yeso pintado al óleo) y barquito de hojalata; números romanos de bronce; pedestal trípode con proyectora y lámpara de brazo articulado (fotografías de Jorge Brantmayer). Dimensiones variables. 1998.





Eugenio Dittborn

(Santiago de Chile, 1943)

Estudió pintura, dibujo y grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Perfeccionó su carrera artística en Europa, donde estudió litografía en la Escuela de Fotomecánica de Madrid, España, y en la Hochschule für bildende Künste de Berlín, Alemania, y pintura en la École des Beaux-Arts de París, Francia. Su trabajo ha logrado el reconocimiento internacional y ha ejercido notable influencia en el arte chileno, especialmente en los noventa. En 1993 participó en el Fondart con el proyecto Escuela de Santiago junto a Gonzalo Díaz, Juan Dávila y Arturo Duclos, para realizar cuatro series de postales que contaban con obras inéditas y no inéditas, las que fueron repartidas en distintos puntos específicos y relevantes del contexto artístico nacional, como el Museo Nacional de Bellas Artes, entre artistas destacados y críticos de arte. En el 2005 fue galardonado con el Premio Nacional de Arte.

La obra está constituida por rostros, dibujos y fotografías, seleccionados de publicaciones de muy diversa naturaleza, distantes unas de otras en el espacio y en el tiempo. Se trata de reimpresos, fichas policiales, rostros en libros para aprender dibujo, retratos hablados, dibujos realizados por Margarita Dittborn a la edad de 6 años, rostros de aborígenes fueguinos fotografiados por Martín Gusinde durante los años 20, entre otros. La obra se despliega a través de un claroscuro rigurosamente monocromo que dificulta la lectura de los rostros y los pliegues, atravesados por tinieblas de tintura que los hace solo parcialmente visibles.



La XXVII Historia del Rostro (Lejía). Pintura Aeropostal n°158. Tintura, fotoserigrafía e hilván sobre 16 paños de loneta. Foto: Jorge Brantmayer. 4,20 x 11,20 m. 2004.

Detalle de página Interior del libro *Fallo Fotográfico*, autoeditado en fotocopia por el autor en una edición limitada. 0,21 x 0,27 m. 1981.

Pedro Lemebel

(Santiago de Chile, 1952 – 2015)

Profesor de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, comenzó a escribir en los 80, en plena dictadura, descubriendo en la escritura un lugar desde el cual combatir. En 1986 difundió su manifiesto “Hablo por mi diferencia”, convirtiéndose en una voz incómoda, rabiosa, para quien las palabras no serían suficientes: en 1988, junto a Francisco Casas, darían vida al colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis. Bajo ese nombre realizarían una serie de *performances*, incomodando a un país con un trabajo que transitó por la fotografía, el video y la instalación.

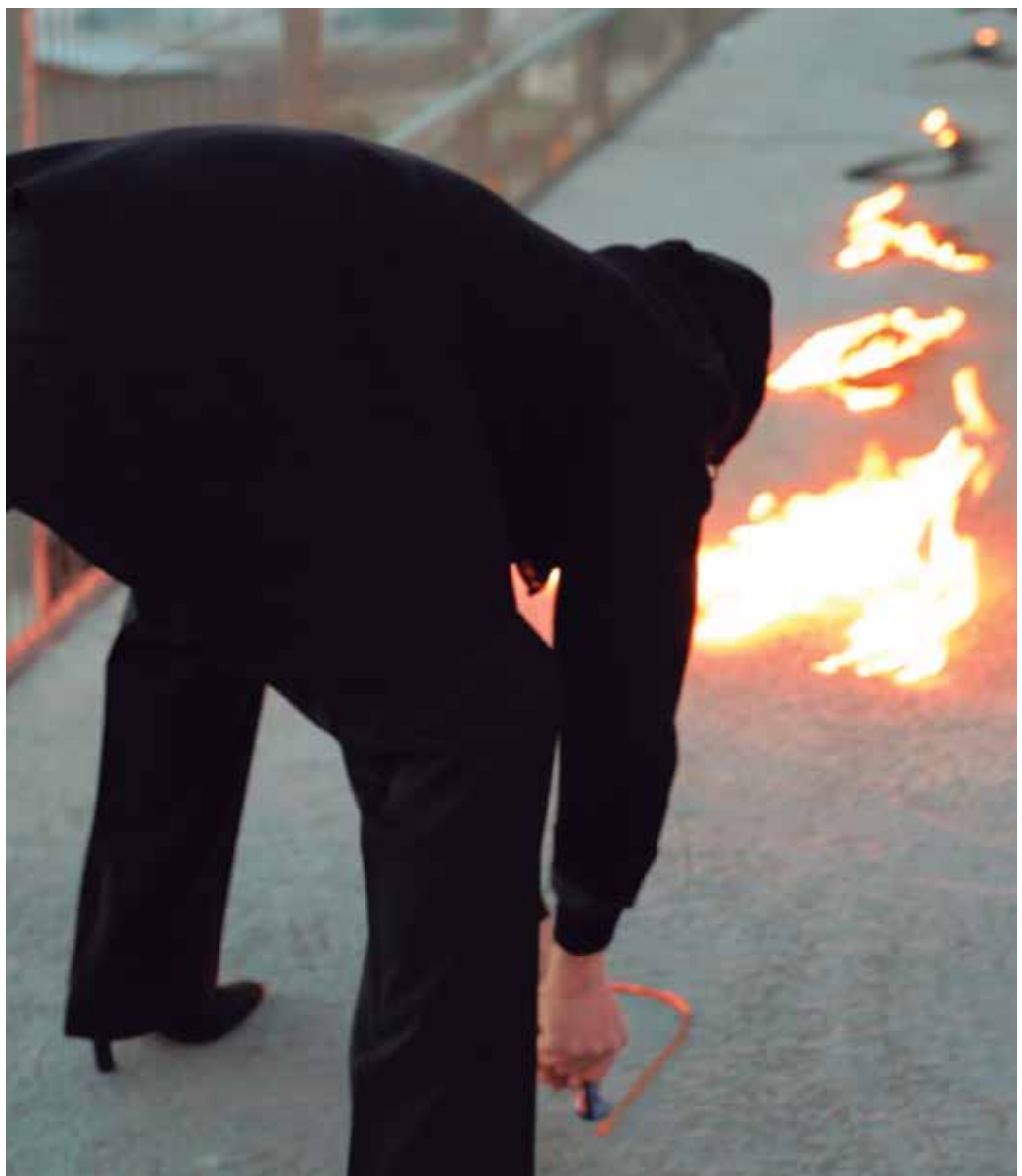
En los 90 comenzó a publicar libros de crónicas y en 2001 su primera novela, *Tengo miedo torero*, convirtiéndose en un escritor reconocido por la crítica y el público. Obtuvo la Beca Guggenheim (1999) y los premios Anna Seghers (2006) e Iberoamericano de Letras José Donoso (2013). Mientras, su trabajo con Las Yeguas comenzó a exhibirse internacionalmente y sus obras han sido adquiridas por importantes colecciones privadas y museos.

En 1994, Lemebel viajó a Nueva York para marchar junto a los movimientos por la emancipación de las minorías sexuales en el aniversario del hito histórico de Stonewall en Estados Unidos. 25 años atrás, en el contexto neoyorkino de fines de los años sesenta, en un pub de encuentro e intercambios homosexuales conocido como Stonewall Inn, estallaron manifestaciones de denuncia a la opresión en contra de las libertades sexuales. Estos disturbios dieron origen a movimientos políticos de defensa por los derechos homosexuales en Estados Unidos, como el Gay Liberation Front (GLF) y el Gay Activist Alliance (GAA). Durante la marcha Lemebel se coronó de jeringas y se travistió con un corsé, pintado por él mismo, que exhibía los interiores del cuerpo. Según el propio autor, “parecía una estatua de la Libertad” (*La Nación*, octubre de 1994). Gabriela Jara registró al poeta en la marcha cargando la consigna: «CHILE RETURN AIDS».

En el 2014, en su última acción, Pedro Lemebel intervino la pasarela peatonal de la entrada al Cementerio Metropolitano de Santiago, en una acción titulada *Abecedario*. Utilizó como herramienta inflamable el neoprén para dibujar en letras manuscritas el abecedario completo a lo largo de la pasarela y encendió una por una las letras, dejando marcas sobre el pavimento. La acción fue registrada por Pedro Marinello en fotografía y Oswaldo Ruiz en video. (Alejandro de la Fuente).

Alacranes en la marcha. Foto de Gabriela Jara.
0,85 x 1,10 m. 1994.

Abecedario (Instalación-performance). Foto de Oswaldo Ruiz.
Dimensiones variables. 2014.



MAR AÚN SIN COSTA



tabla de ASUNCIÓN ZARPA AL FIRMAMENTO
con los planos del PARAÍSO
y el viento A BORDO
de Isla Decepción o CABO de HORROS

chile 2007

Diego Maquieira

(Santiago de Chile, 1951)

Hijo del diplomático Fernando Maquieira y Julita Astaburuaga Larraín, vivió parte de su infancia en ciudades como Nueva York, La Paz, Lima, Ciudad de México y Quito. Su poemario inaugural, *Upsilon*, fue publicado en 1975. Dos años más tarde publicó *Bombardo* y en 1983, el “violento y claramente anticlerical”, *La Tirana*. En 1986 publicó *Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses*, un anticipo de 10 poemas del libro que aparecería siete años después, *Los Sea Harrier*. Es autor de una antología sobre el poeta Vicente Huidobro titulada *El oxígeno invisible* (1991). Más tarde, en 2003, reeditó en un solo volumen *La Tirana* y *Los Sea Harrier*. Una nueva versión definitiva de ambos poemarios, corregida por el mismo Maquieira, apareció a fines de 2012. Después de casi veinte años sin publicar, Maquieira presentó su nuevo libro audiovisual, *El Annapurna*, en la Bienal de Sao Paulo 2012.

Collage intervenido digitalmente. Imagen proveniente de *El Annapurna* (2012), libro objeto exhibido íntegramente durante la XXX Bienal de São Paulo del mismo año, bajo la curaduría de Luis Pérez-Oramas.

Mar aún sin costa. Collage, impresión digital.
0,50 x 0,70 m. 2012.
Colección Pedro Montes. Foto de Harry Schunk.



Carolina Ruff

(Santiago de Chile, 1973)

Licenciada en Arte, mención Escultura, por la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1997. El 2000 obtuvo el diplomado en Arquitectura y manejo del Paisaje en la misma universidad, y el 2002 el diplomado de Estética y Pensamiento Contemporáneo en la UDP. Ha realizado múltiples intervenciones en el espacio público como Desarreglar (1996), En-plazamientos políticos (1999), en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio La Moneda, y Centro de Abastecimiento (2001), frente al edificio de la Armada de Chile en Valparaíso. Ha participado en numerosas muestras colectivas e individuales en Chile y el extranjero. En 1998, 1999 y 2002 obtuvo el Fondart, y en el 2008 fue nominada al premio Altazor por Crop, obra realizada para la Bienal de Arte en el Desierto 2007, en Humberstone.

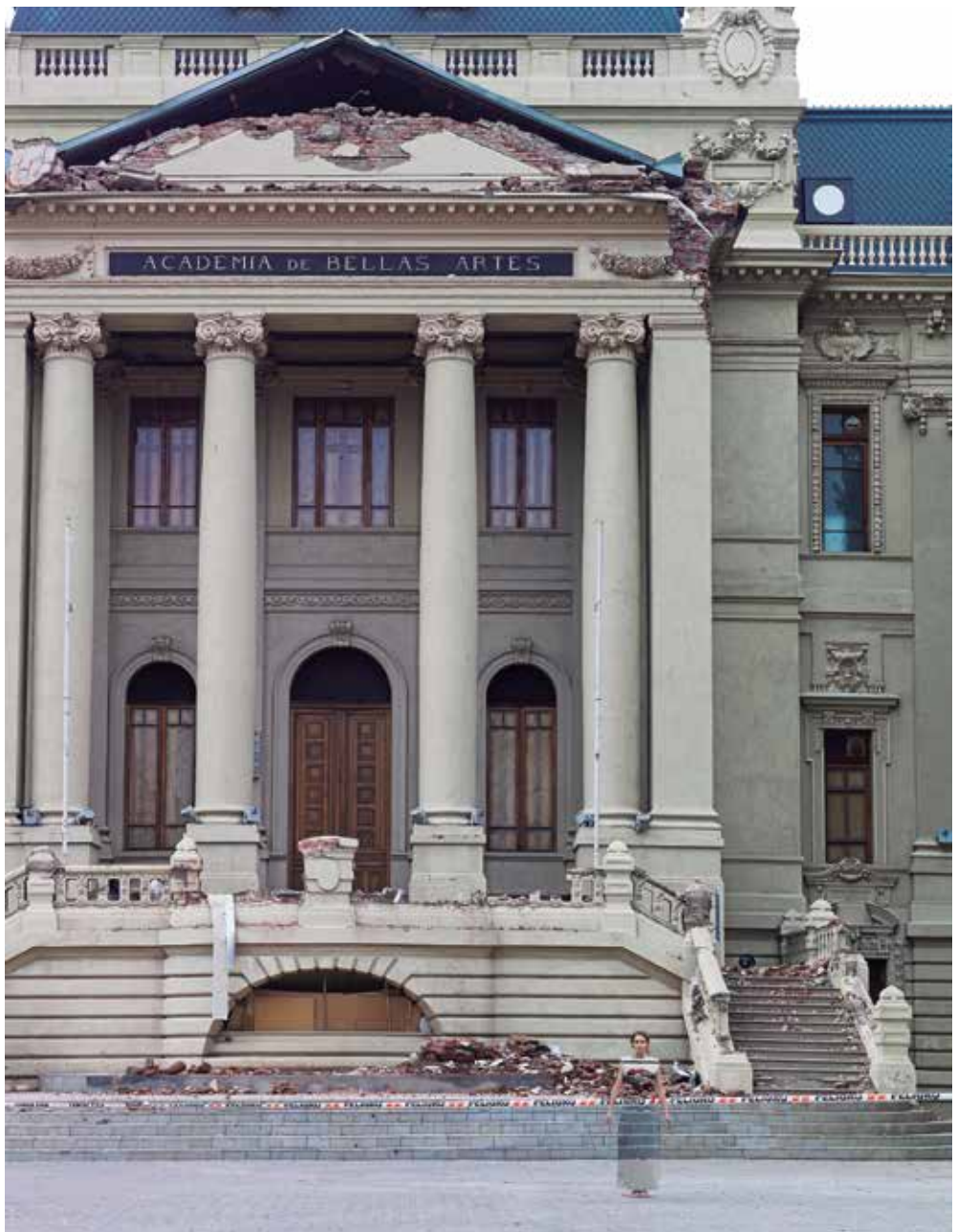
“Trabajo a partir de un sitio específico. Busco con mi obra algún “sentido de lugar” en relación a su emplazamiento.

Después del terremoto del 27 Febrero 2010, el Museo de Arter Contemporáneo de Santiago quedó en parte destruido y roto, entonces desarrollé un vestido bordado de fragmento de su fachada para, al vestirlo, hacerme parte de esto.

Posteriormente realicé la misma operativa de desplazamiento, desfase, camuflaje y desaparición en MOMA, Nueva York y Museum Fridericianum (durante Documenta XIII), Kassel.

La obra genera una relación temporal donde juega lo efímero y lo permanente; el acontecimiento y su representación. El bordado como sistema de registro busca detenerse, pertenecer, guardar una historia. Pero la obra se instala en lo que desaparece y busca evidencia esta invisibilidad.

Intervalo es una distancia; entre artista, obra e institución de arte. Entre memoria y olvido. Entre ilusión y realidad.”



Intervalo: Museum of Modern Art. Bordado lana sobre esterilla, fotografía editada. 1,10 x 0,82 m. 2013.

Intervalo: Academia de Bellas Artes. Bordado lana sobre esterilla, fotografía editada. 1,10 x 0,82 m. 2010.



Carlos Altamirano

(San Carlos, Chile, 1954)

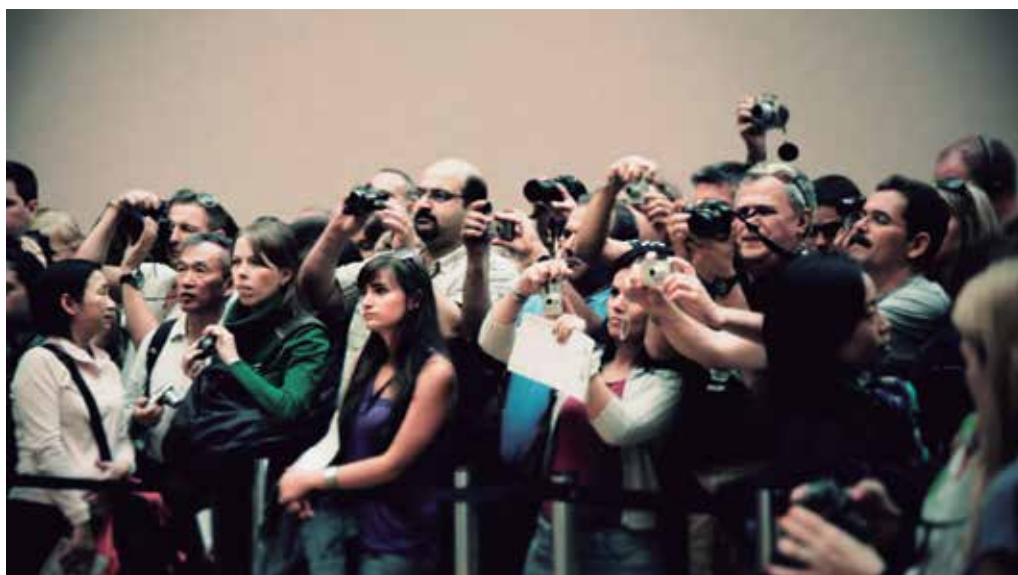
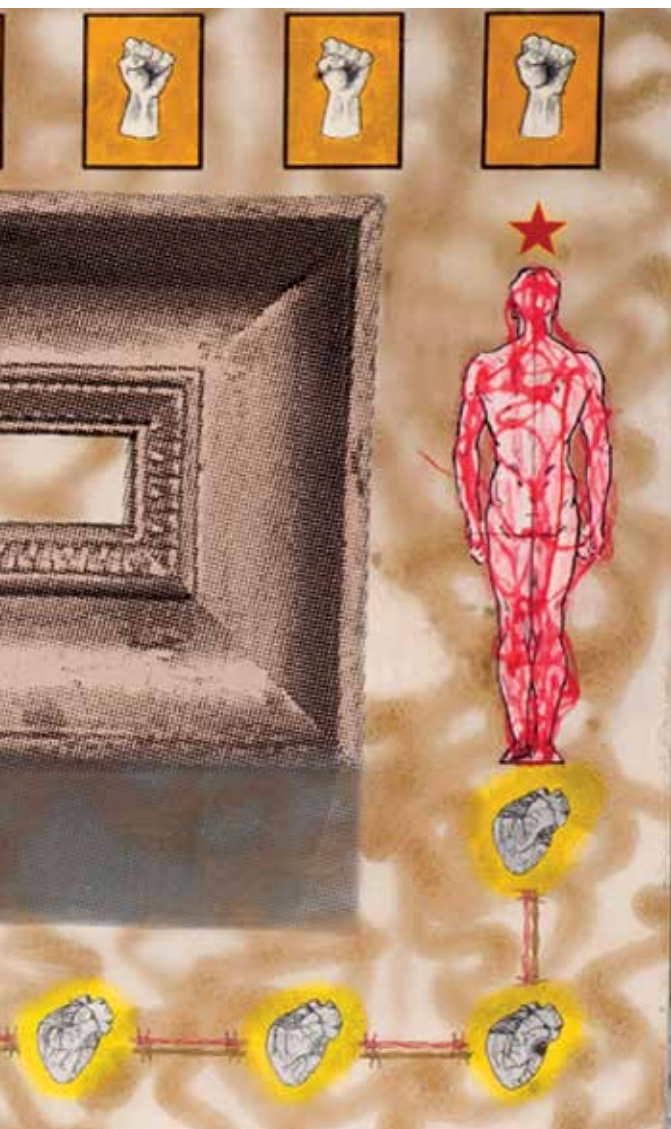
Artista visual chileno que a fines de la década del 70 se vinculó a la Escena de Avanzada junto al artista Carlos Leppe y la crítica de arte Nelly Richard. Realizó su primera exposición en 1976. Al comienzo de su carrera trabajó en grabado, aunque más tarde ampliaría su lenguaje con técnicas mixtas como *collages* y la incorporación de fotografías y videos.

En la década de los 80 realizó diversas acciones de arte contestatarias al régimen militar, proponiendo una crítica a los lenguajes convencionales del arte y a la historia del arte chileno.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero, y ha ganado el Premio Altazor, en la categoría Instalaciones y Video Arte, en el 2001 y 2008.

A través de los años, Carlos Altamirano ha ido acumulando una obra sin parapetos: sin hogar, sin metafísica, sin estética. Sus pinturas reúnen los decorados más tristes del mundo junto a las combinaciones materiales menos indicadas. Acaso el modelo de su inconsciencia sea el cuarto de los cachureos que en cada casa evoluciona oscuramente con vida propia. Especie de limbo a escala doméstica, ahí sobreviven los objetos de ninguna utilidad con los que aún esperan una oportunidad en la vida terrena. Solo en un lugar como ese se verifican los encuentros del terciopelo y del plástico, de la cola fría y del alambre, de la lata, del yeso y de la esponja. El modo como las cosas subsisten en ese espacio de transitorio olvido le proporciona a Altamirano la idea de un método: pintar con el pegamento, pegar con la pintura, construir a presión — por simple aplastamiento— un plano de representaciones (Roberto Merino).

Naturaleza muerta. Medio mixto. Pigmento y óleo sobre tela.
2,30 x 1,10 m. 1995.
Colección CNCA, Fondo Galería Gabriela Mistral.



Nicolas Rupcich

(Santiago de Chile, 1981)

Vive y trabaja en Leipzig, Alemania. Es licenciado en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y diplomado Cross-Media en la Academia Mac-PC. Entre el 2013 y el 2015 cursó el programa de Meisterschüler en Medienkunst en Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Entre sus muestras individuales destacan *Der Tod der Sonne*, Galería Die Ecke, Santiago, Chile (2016); *No Land in Sight*, en Die Ecke Barcelona – Festival Loop, Barcelona, España (2015); *ML*, en Videorama-Werkleitz, Halle, Alemania (2015). Ha obtenido el Fondart en los años 2005, 2006 y 2012, además del primer lugar en el concurso de arte digital de Revista Paula y UDD (2006), la Beca Deutscher Akademischer Austauschdienst (2012), y el primer lugar en el concurso de fotografía de la Galería Patricia Ready y Nescafé (2014).

En *ML* se han borrado digitalmente todas las pinturas de la Salle des Etats del Museo del Louvre, lugar donde se exhibe la famosa obra de Leonardo Da Vinci *La Mona Lisa*. En el video solo se pueden observar turistas con sus cámaras digitales documentando un espacio vacío, mientras la icónica obra de Da Vinci se visualiza levemente a través de las pantallas LCD de esas cámaras que la registran cotidianamente.

ML. Video, 1:46 min.

2011.

Cortesía del autor.



Diego Martínez, Josefina Guilisasti y Francisco Uzabeaga

Diego Martínez (Santiago de Chile, 1982)

Vive y trabaja en Santiago. Es licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile (2005). Entre sus muestras destacan Interfaz, Centro de Extensión Universidad Católica (2007); Descompresión, Galería Animal (2009); Naturalezas, Galería Balmaceda Arte Joven (2009); Grooming, Galería AFA (2011); y Expolio, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2016). Obtuvo el tercer lugar en el Primer Concurso de Arte Joven hacia el Bicentenario, Museo MAVI (2007).

Josefina Guilisasti (Santiago de Chile, 1963)

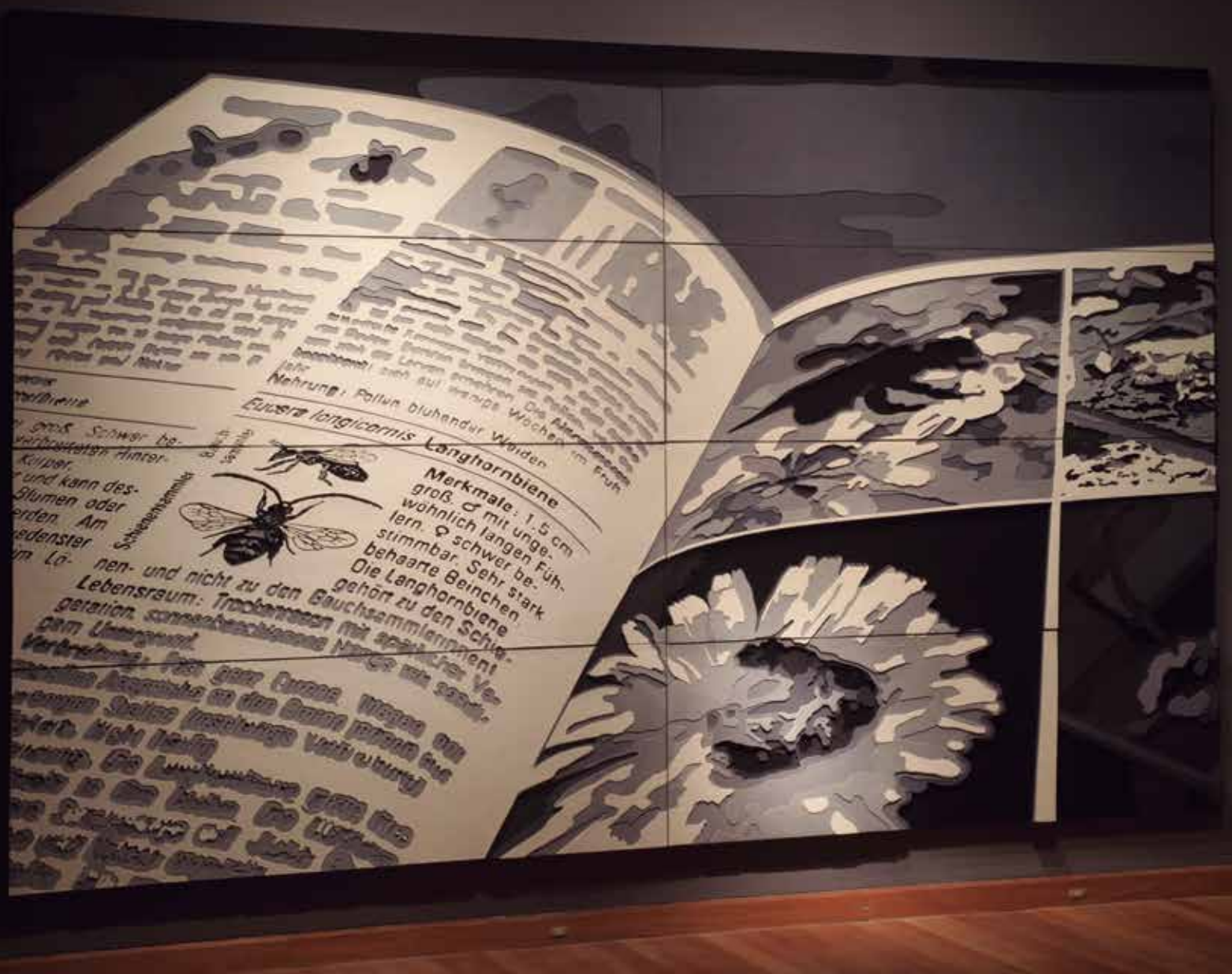
Vive y trabaja en Santiago. Tras obtener la licenciatura en Artes en la Universidad de Chile, realizó estudios de pintura escenográfica en el Teatro de la Scala de Milán. Ha expuesto su trabajo en países como Inglaterra, China, Estados Unidos, Brasil, Argentina y Chile. Sus obras son parte de las colecciones de la Fundación Patricia Cisneros (Nueva York, USA), del Blanton Museum (Texas, USA) y del Museo de Arte Contemporáneo de Chile, entre otros.

Francisco Uzabeaga (Santiago de Chile, 1977)

Vive y trabaja en Santiago. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile (2005), ha participado en diversas muestras colectivas como Fuera de Cuadro, Galería Balmaceda 1215 (2006); Interfaz, Centro de Extensión Universidad Católica (2008); Descompresión, Galería Animal (2009); Escenográfica, Galería Gabriela Mistral (2010); y Barroco Fronterizo, Archivo Nacional (2015). Su exhibición más importante es Expolio, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2016).

Perteneciente a la muestra Expolio realizada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el 2016, esta pintura muestra una sala totalmente vacía del Museo Hermitage, una de las pinacotecas más importantes del mundo, ubicada en la ciudad rusa de San Petersburgo, la cual fue traspasada al Estado luego de la Revolución Bolchevique de 1917. En el contexto de esta muestra, los artistas buscan problematizar en torno al valor del arte y su rol como espacio de memoria de los pueblos. Junto con esto, indagan sobre la cualidad que hace de las obras objetos de deseo y símbolos de poder y reflexionan sobre la constitución del arte en el emblema del drama humano asociado a las luchas armadas.

*Museo Hermitage/The Hermitage Museum
(Rusia). Óleo sobre tela.
4,10 x 3,00 m. 2015.*



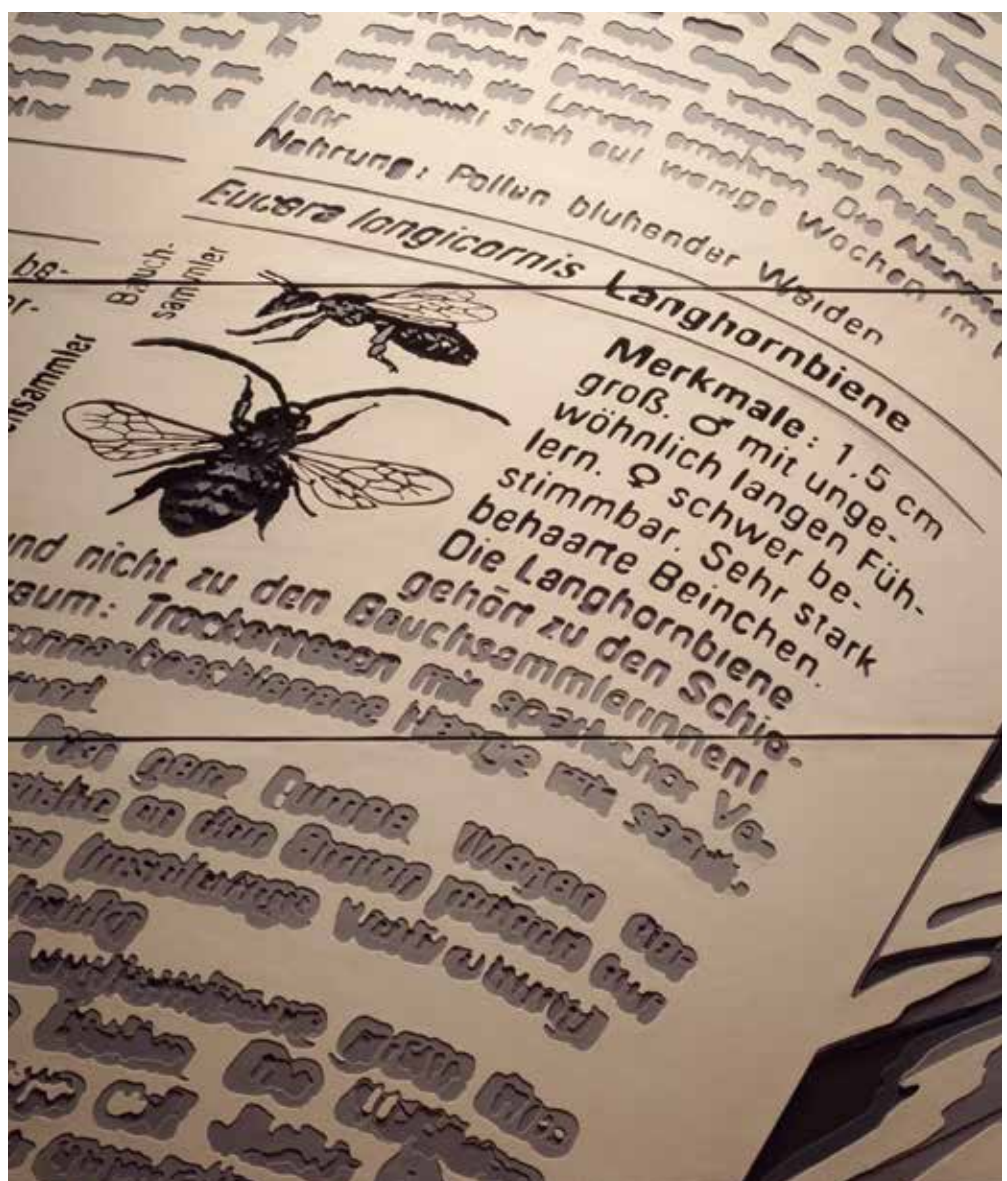
Mónica Bengoa

(Santiago de Chile, 1969)

Licenciada en Arte, con mención en Grabado, de la Pontificia Universidad Católica de Chile; magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. Desde 1993 es docente de la Escuela de Arte de la PUC, guiando proyectos en talleres terminales..

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Estados Unidos, España, Colombia, Noruega, Francia, Italia, Corea, Argentina y Chile. Paralelamente ha participado en residencias de artista en Portugal, Canadá, Australia y Estados Unidos. Ha recibido la Pollock-Krasner Foundation Grant, el Premio a la Excelencia en la Creación Artística de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y ha ganado financiamiento Fondart para proyectos individuales y colectivos en once oportunidades. Desde el año 2002 su obra forma parte de colecciones nacionales e internacionales.

Esta obra es el punto de partida del proyecto *El fieltro como soporte para un nuevo ejercicio óptico*. El propósito era realizar una serie de murales a partir de capas de fieltro de lana calado a mano, utilizando imágenes fotográficas de libros como excusa temática. En este caso, el desafío específico era reproducir la fotografía de un libro abierto (imagen de un libro enciclopédico de insectos), cuyo primer y último plano aparecieran completamente desenfocados, debido al ángulo en escorzo con que fue realizada la toma fotográfica. Es así como las diez capas de fieltro organizadas en escala de grises —desde el blanco en la superficie hasta el negro en el fondo—, reprodujeron la imagen de dos páginas abiertas: la izquierda presentando un texto descriptivo del insecto (en alemán), y la derecha, una serie de fotografías del mismo insecto. De este modo, las letras y palabras en idioma extranjero solo tenían el propósito de evidenciar la falta de nitidez del texto, desenfoque reproducido a partir de trozos informes de fieltro gris.



Einige Beobachtungen über Insekten: Langhornbiene (Eucera longicornis)
o *Algunas consideraciones sobre los insectos: Abeja de antenas largas*
(*Eucera longicornis*). Diez capas de fieltro de lana natural calado a mano.
3,40 x 5,45 m. 2010.



Colectivo de diseñadores gráficos de Extensión y Comunicaciones UTE

(Santiago de Chile, 1973)

En mayo de 1961 se inició el movimiento reformista en la Universidad Técnica del Estado (UTE), hoy Universidad de Santiago de Chile (USACH). En 1971, con la universidad ya inmersa en el proceso de reforma, se creó la Secretaría Nacional (Vicerrectoría) de Extensión y Comunicaciones que desarrolló y potenció innovadores programas de educación para trabajadores y se hizo cargo de la extensión cultural y artística, la extensión docente, las comunicaciones y la creación gráfica. El Taller de Vía Pública, el Taller de Publicidad y la imprenta Taller Gráfico UTE, a cargo de profesionales de la comunicación y el diseño, construyeron visualmente la Universidad de la Reforma. Desde 1968 hasta el 11 de septiembre de 1973, este colectivo estuvo integrado por: Washinton Apablaza O., Pedro Briceño D., Pablo Carvajal G., Federico Cifuentes R., Elías Greibe B., Jorge Guastavino B., Alejandro Lillo del C., Enrique Muñoz A., Mario Navarro C., Juan Polanco M., René Quijada T., Omar Rojas O., Hernán Torres A., Ricardo Ubilla V.

18 afiches originales, producidos por la Secretaría de Comunicación y Extensión de la Universidad Técnica del Estado (actual Universidad de Santiago), que componen la exposición inconclusa cuya inauguración debió realizar el entonces rector Enrique Kirberg junto al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Al día siguiente del golpe de Estado, la muestra fue destruida por un contingente militar y los creadores de la exposición detenidos en la Escuela de Artes y Oficios de la ex UTE.



Por la Vida... Siempre (1973). La exposición inconclusa de la Universidad Técnica del Estado. Soporte de 18 paneles de madera de 1,30 x 2,00 m, resueltos con técnicas de dibujo y pintura manual (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). 2011.

Por la Vida... Siempre. Papel/Impresión offset. 0,545 x 0,38 m. 1973. Cortesía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



Alicia Villarreal Mesa

(Santiago de Chile, 1957)

Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y diplomada en Comunicación Social por la Université Catholique de Louvain, Bélgica. Ha obtenido las becas de Cisneros Fontanals Art Foundation, Guggenheim, Fundación Andes y Fondart Nacional en varias ocasiones, así como el Premio Altazor, en la categoría Video Instalación en dos oportunidades. Ha participado en la XII Bienal de La Habana, en la IV Trienal Poligráfica de San Juan - América Latina y el Caribe, en la Primera Trienal de Artes Visuales, Chile, en la Bienal Barro de América, Caracas, Venezuela, y en la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Brasil. Entre sus proyectos más recientes se destacan, No hay lugar sagrado, Ejercicios de conexión, La enseñanza de la geografía, Jardín en préstamo, Musba, museo de barrio, Condición de Lugar y La escuela imaginaria. Ha sido docente en las escuelas de Arte de la Universidad Arcis y en la Universidad del Desarrollo, desempeñándose actualmente en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Obra realizada en el contexto de la exposición Territorios de Estado. Paisaje y Cartografía. Chile, Siglo XIX, aborda el problema de la enseñanza en la conformación del territorio como lugar de anclaje de la identidad nacional. La instalación dispone bancos provenientes del Internado Nacional Barros Arana intervenidos con serigrafía, corte y ensamblaje. El banco escolar es visto como un *campo de batalla*, en el que aparece el mapa como superposición de huellas: desde el trazo impreso procedente de textos escolares, hasta las marcas realizadas como acto de rebeldía y los rastros de sucesivas reparaciones. Sobre ellos se impone el corte que lo atraviesa como un acto que alude a las tareas de Estado, en su rol de transmitir la idea de nación.



Grabar el territorio. Pupitres escolares
dislocados, serigrafía, corte y ensamblaje.
5,00 x 2,40 x 0,60 m (aprox.). 2009.
Cortesía de la autora.



Alejandro Olivares

(Santiago de Chile, 1981)

Trabaja como editor de fotografía en revista *The Clinic* desde hace más de 10 años; es corresponsal para Latinoamérica en agencia Luz About Stories (Italia), y es cofundador de Buen Lugar Ediciones. Ha sido ganador del Premio Nacional Rodrigo Rojas De Negri entregado por el Consejo de la Cultura y las Artes, del Premio Fotografía del Año Salón Nacional de Fotografía de Prensa 2010, del 2º lugar Pictures of the year (Poy) 2015-2013, del Premio Latinoamericano de Fotografía, de la Foto del Año Photofest México 2013, del Premio Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso (fifv) 2014, finalista de PhotoVisura Grant, PhotoEspaña 2010-2011, y nominado para Magnum Emergency Found 2014. Ha realizado exposiciones en diversos museos y galerías, tanto en Chile como en el extranjero y ha publicado sus trabajos en medios como *The Guardian*, *Focus*, *Burn Magazine*, *Reuters*, *Qué Pasa*, *The Sun*, *Internazionale*, *Joia Magazine*, *Ojo de Pez*, *Soho*, *Piel de Foto*, *Revista Anfibia*, *Lun*, *La Nación*, *Revista Viernes*, *Ciper Chile*, entre otros.

In Memoriam retrata el sentido del apego al “estar aquí” en los espacios públicos de estos barrios marginales en la capital chilena. El autor viene indagando desde algunos años estos murales en las comunas periféricas de Santiago, como un mapeo personal sobre representaciones sociales fragmentadas, siendo estas, en muchos casos inentendibles debido a estos nuevos sub subsistemas del orden social, donde nos enfrentamos con códigos y redes complejas de concebir y ver, por ende son omitidas en nuestras sociedades posmodernas.

In Memoriam. Memorial de joven muerto en la población La Legua (2008).

In Memoriam. Memorial de joven muerto en la población Santa Adriana (2009).

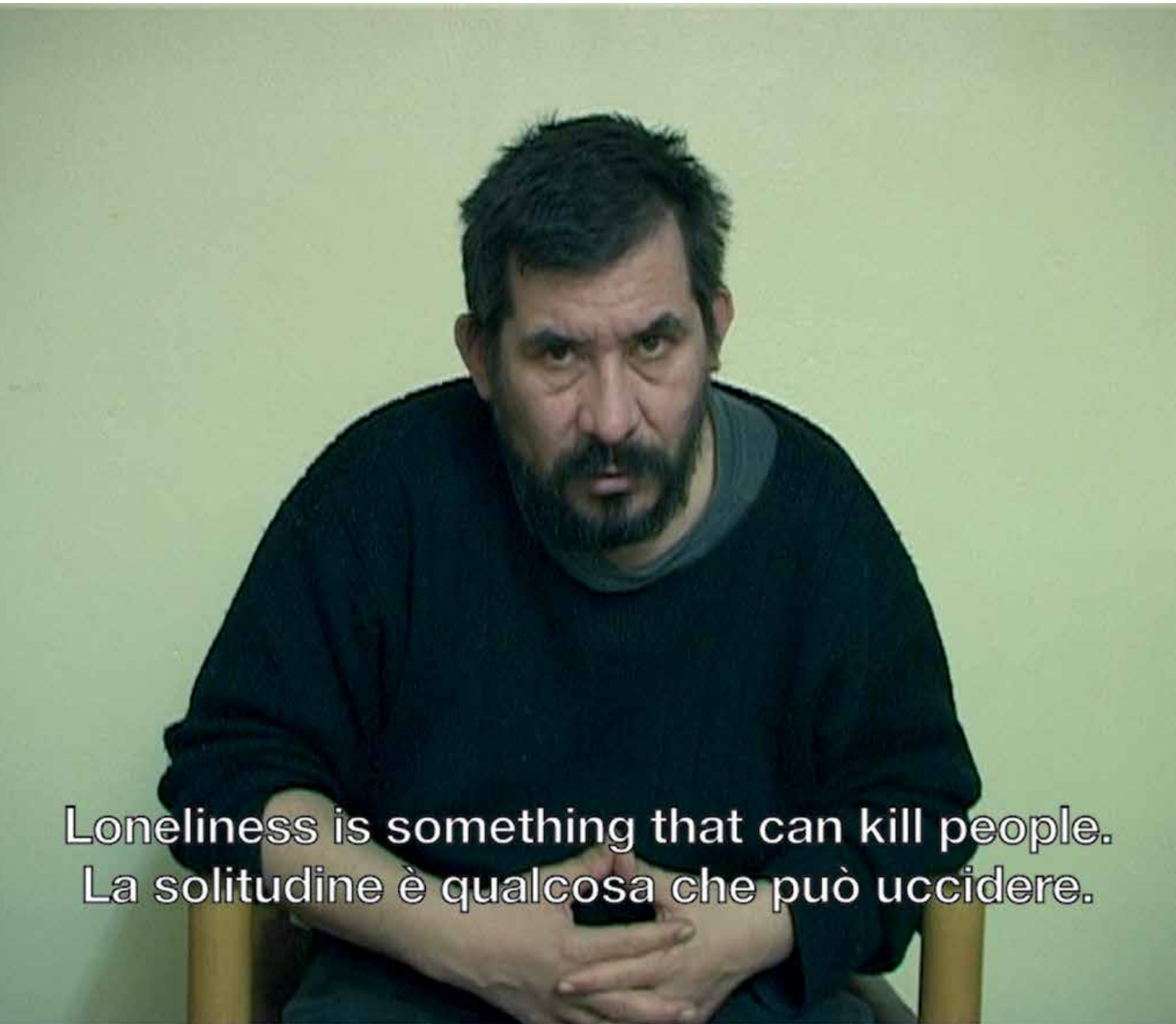
In Memoriam. Memorial de joven muerto en la población El Duraznal (2008).

In Memoriam. Memorial de joven muerto en la población Santa Adriana (2012).

In Memoriam. Memorial un niño muerto en la población El Castillo (2009).

In Memoriam. Memorial de joven muerto en la población Santa Julia (2009).

Impresión. Copia digital en papel de inyección de tinta. Dimensiones variables.



Ingrid Wildi-Merino

(Santiago de Chile, 1963)

Reside en Suiza desde los 18 años. Estudió artes visuales en la Zurich University of the Arts. Ha participado en la 51ª Bienal de Venecia (2005), la XX Bienal de Ibiza (2008), la VII Bienal del Mercosur de Porto Alegre (2009), y en las exposiciones Historias breves, en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile (2007), Une Question de Génération, en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon (2007), en The Past is a Foreign Country en el Centre of Contemporary Art Znaki Czasu de Toruń, Môtiers (2011), entre otras. En el 2010 lideró Dislocación como curadora, un proyecto chileno suizo de magnitud, marcando un protagonismo indiscutido en la cartelera de artes visuales. Su trabajo recibió el Swiss Exhibition Award 2011 como el mejor proyecto en su tipo en Suiza, luego de su exhibición en ese país.

Se trata de un video ensayo que evidencia las problemáticas de la migración, la memoria, la identidad, la dislocación y la diáspora, los desplazamientos sociales y culturales, poniendo en cuestión la historia occidental desde una perspectiva decolonial, analizando las diferencias sociales y culturales, relacionadas con la historia y política global de desarrollo.

Portrait Oblique, instalación que fue expuesta en el Pabellón suizo de la 51ª Bienal de Venecia en el año 2005, consiste en la proyección de un video ensayo, que contiene diferentes entrevistas realizadas a su hermano y otras personas que vivían en una casa para “sin casa” (*homeless*) en Zurich, Suiza. El video presenta el cuerpo heterogéneo de una entrevista realizada en tres meses. De este modo, se pueden observar los cambios en su fisonomía, y los efectos físicos que ocasionan el consumo de medicamentos por la depresión severa padece su hermano a causa de la inmigración.

El video-ensayo, aborda las problemáticas relacionadas a la realidad existencial del exilio: la soledad, el afecto y las condiciones sociales que implican la vida de las personas “sin casa” en Suiza; a partir de esto, plantea preguntas y respuestas a temas metafísicos y filosóficos sobre la existencia humana contemporánea en el contexto de la globalización.

Ingrid Wildi-Merino. *Portrait Oblique*. Instalación para la 51ª Bienal de Venecia, 2005. Video instalación, 30 min.

Colección CNCA, Fondo Galería Gabriela Mistral.



Juan Pablo Langlois Vicuña

(Santiago de Chile, 1936)

Artista visual y arquitecto. Realizó sus estudios formales de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cuenta con importantes exposiciones, como *Cuerpos Blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes (1969), *Carnet Sentimental* en Galería CAL (1983), *Miss* en el Museo Nacional de Bellas Artes (1997) y *Papeles Ordinarios* en la Universidad Arcis (2005). Ha sido ganador en dos oportunidades del Premio Altazor, el año 2006 con la obra *Papeles Ordinarios* y el año 2012 con la obra *Papeles Sádicos*, en colaboración con Nicolás Superby. En los últimos años ha tenido dos grandes muestras retrospectivas: *Viaje Sentimental*, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2008); y *Juan Pablo Langlois: Retrospectiva 1969-2012*, en Matucana 100 (2012).

El título de la obra refleja, en los propios términos del artista, “un gesto de afecto y cariño hacia otros, al compartir la posibilidad de elegir la programación del único equipo de TV disponible en el hogar”. Este proyecto se ideó en los años 80, cuando los hogares chilenos tenían solo uno de estos aparatos electrónicos, y su actualización, más de 30 años después de su creación, destaca el impacto de la tecnología y los medios de comunicación en el desarrollo de la sociedad contemporánea.

Elige tu vida mía. Televisión, piedras y letrazet.

Dimensiones variables. 1981.

Colección Pedro Montes. Foto de Harry Schunk.



Demián Schopf

(Frankfurt am Main, Alemania, 1975)

Licenciado en Bellas Artes de la Universidad Arcis (1998) y magíster en Artes (2002) y doctor en Filosofía (2015) de la Universidad de Chile. Se ha adjudicado el Fondart en nueve oportunidades y ha sido becado por el Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) en dos oportunidades, por la Fundación Andes en 2005 y por la Fundación Amigos del Arte en 2006. Entre sus premios destacan el Altazor (2007), uno de los premios Vida 12.0 otorgado por la Fundación Telefónica en Madrid (2009) y el Premio Juan Downey (2013), otorgado por la BVAM. En el 2013 realizó una residencia en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) en Karlsruhe, Alemania. Ha expuesto sus obras en 12 exposiciones individuales y más de 40 muestras colectivas en museos y galerías en Chile y el extranjero.

Se trata de una serie de instalaciones y obras procesuales que generan textos poéticos en línea correlacionando estadísticas, realizadas automáticamente por el sistema analizando periódicos en línea —y noticias relativas a la guerra y a la economía—, con palabras provenientes del ámbito de la anatomía, la cirugía y la medicina forense. La base de todos los poemas es un *memento mori* de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora. En la última versión de la máquina, la del 2016, se agrega un componente adicional: los precios de compra y venta de monedas del Medio Oriente —y de Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Bolivia y Paraguay— en relación al dólar estadounidense. Se comparan, además, con precios de materias primas como el cobre o el litio.



Máquina Cóndor. Instalación; estructura de andamios, noventa televisores de 5,5 pulgadas desmantelados, impresora de formulario continuo OKI 320, tres paneles alfanuméricos LED, servidor, componentes de PC y monitor de 19 pulgadas.
1,10 x 2,50 x 3,60 m. 2006.

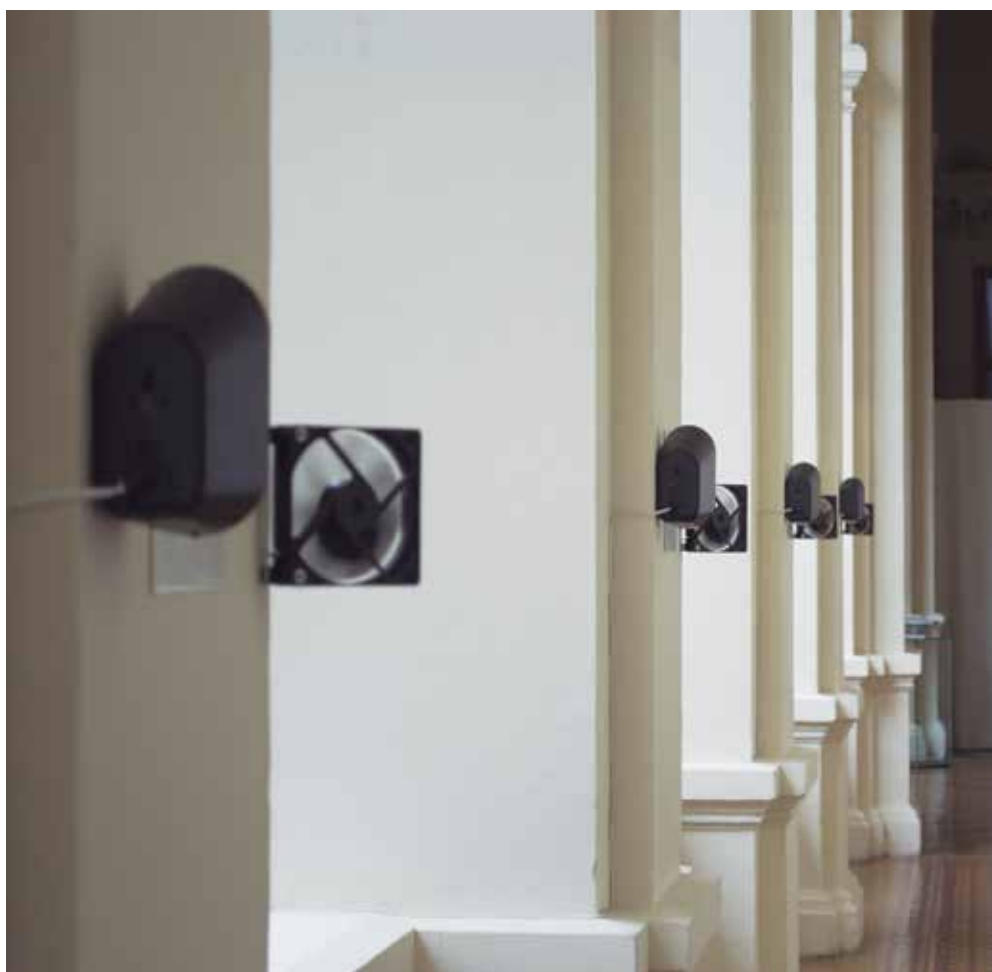


Rainer Krause

(Hoyerhagen, Alemania, 1957)

Estudió pintura en la Escuela Superior de Artes Plásticas y Música en Bremen, Alemania, entre 1978 y 1985. Paralelamente cursó Historia y Teoría de Arte en el Instituto Alemán de Estudios Radiales de la Universidad de Tübinga. Llegó a Chile en 1987 luego de recorrer distintos países latinoamericanos. Actualmente es académico de la Universidad de Chile, donde es también cofundador y coordinador del Diploma de Postítulo en Arte Sonoro. Desde 1985 ha realizado numerosas exposiciones individuales en Alemania, Chile, España y Canadá. Ha participado además en diversas muestras colectivas en América Latina, Europa y EE.UU. Desde el 2005 trabaja en la curatoría de muestras y proyectos de arte sonoro.

A través de parlantes, en volumen muy bajo, se emiten frases en lengua kawésqar, pueblo nómada del sur de Chile. Las frases, textos recopilados por el antropólogo francés Christos Clairsen en los años 80 en la localidad austral de Puerto Edén, que constituyen testimonios o remembranzas sobre la mitología de este pueblo, son articuladas por personas en varias lenguas maternas. En la lectura —ininteligible para los auditores— los textos son meros ejercicios fonéticos. Debido a la mínima distancia con los parlantes, el público establece una relación íntima percibiendo el viento de los ventiladores —alusión a la región austral— y observando los materiales (tierra, ceniza, piedra y agua) que son un simulacro de referencia a esa cultura.



Lengua local 1: interpretación / traducción / apropiación. Instalación sonora, 10 canales audio, texto, ventiladores, tierra, ceniza, grasa, piedra, agua. Dimensiones variables. 2007.



Paz Errázuriz

(Santiago de Chile, 1944)

Fotógrafa profesional chilena. Se desempeña como fotógrafa independiente y como docente. Ha realizada numerosas exposiciones individuales dentro y fuera de Chile y numerosas colectivas desde 1981. Sus fotografías están en colecciones como Daros Latinamerica Collection, Zurich; Tate Gallery, Londres; Museo Reina Sofía, Madrid; MoMa, New York, y colecciones particulares. Socia fundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), ha sido jurado en el Premio Casa de las Américas, Cuba y en el Fondart. Ha obtenido el Premio Altazor y el premio a la Trayectoria Artística del Círculo de la Crítica en 2005, y las becas Guggenheim, Fulbright y Fondart. Su última publicación es *Kawésqar, hijos de la mujer Sol* (2007). En el 2014 recibió el galardón Orden al Mérito Pablo Neruda y en el 2015 representó a Chile, junto a Lotty Rosenfeld, en la Bienal de Venecia, mismo año en que obtuvo el premio PhotoEspaña.

“De las tres etnias del extremo sur de Chile, onas, yaganes y alacalufes, conocidos con la denominación general de fueguinos, solo los kawésqar o alacalufes septentrionales subsisten, mas llevan consigo la dramática condición de grupo étnico en extinción. Con ellos se perderán para siempre sus tradiciones, sus antiguas leyendas, su visión del mundo y los hechos de su vida de ‘nómades del mar’. Mi trabajo sobre la etnia kawésqar está dedicado a Jérwar-asáwer, Fresia Alessandri Baker”.

Ester Edén, mujer Kawesqar en Puerto Edén
(Serie *Los nómadas del mar*). Fotografía
análoga B/N, impresión digital Fine Art.
Inyección de tintas pigmentadas.
Dimensiones variables. 1994.



Alejandra Prieto

(Santiago de Chile, 1980)

Egresada de licenciatura en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y del magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Entre sus exhibiciones internacionales destaca su participación en la XI Bienal de la Habana, Cuba (2012); la VII Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil; la Bienal SIART, La Paz, Bolivia, y la I Bienal de Chile (2009). Entre sus exhibiciones individuales destacan las realizadas en Galería Die Ecke, de Santiago; Y Gallery, de Nueva York; y Sala de Arte CCU, Santiago. El 2011 recibió el primer premio de la beca de Arte CCU y el 2009 el premio a la Joven Creación Plástica, otorgado por la Unión Latina, París, Francia. Ha participado en las residencias International Studio and Curatorial Program, (ISCP,) Nueva York, y la primera edición de LARA, Latinoamerican Roaming Art.

Esta pieza es parte de una serie de tres espejos hechos con carbón mineral. El material fue extraído de Curanilahue, localidad ubicada a pocos kilómetros de Lota, en el sur de Chile, y cuya principal actividad laboral fue la extracción del carbón hasta el cierre de las minas a finales de los 90, lo que provocó un fuerte quiebre en la estructura social, cultural y económica de la comunidad. Las connotaciones de esta historia en torno al carbón en Chile aparecen ante el observador al saber que la pieza está fabricada de dicho material, operando ahora como ruina contemporánea.

Espejo de carbón. Carbón mineral, resina, madera y hierro.
3,00 x 1,85 m. 2011.





Nury González

(Santiago de Chile, 1960)

Licenciada en Artes de la Universidad de Chile, donde hoy es profesora titular. Ha expuesto en Chile, Latinoamérica, Europa y Asia. Destacan las bienales de La Habana, del Mercosur, de Valencia, de Pontevedra y de Shanghái. En Chile ha expuesto en diversos museos y galerías. Ha recibido las Becas Fundación Guggenheim y Fundación Rockefeller y en seis oportunidades el Fondart. En 2013 obtuvo el Premio Altazor y sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas.

Sus trabajos interpelan relatos —históricos o de ficción— que acreditan una tradición autobiográfica de desarraigo, tragedias mayores como la guerra y el exilio y de lo que podría denominarse inestabilidad histórica. Ha intentado hacer de ello, con el imaginario que supone, un correlato con los procedimientos artísticos, sobre todo con las materialidades de los soportes y con el uso traslativo de prácticas, generalmente femeninas, provenientes del ámbito doméstico.

Sus referencias provienen de la búsqueda, del rescate y fijación forzosa de relatos orales apenas audibles, de manualidades hogareñas perdidas, de historias tan heroicas como privadas que fraguaron el momento de la imaginación y cuya naturaleza es ser olvidadas.

“*El Mercado Negro del Jabón* es una obra construida a partir de historias de exilios y documentos arrastrados por muchas fronteras: el éxodo de mis abuelos de España a Francia en 1939, y el del filósofo judío-alemán Walter Benjamin, de Francia a España en 1940. Dos cruces de frontera por el mismo punto, Port Bou, en sentido contrario uno del otro; dos destinos diferentes, uno desgraciado y otro fatal. Mis abuelos, y mi madre, sobrevivieron fabricando clandestinamente jabón en el techo de la casa de refugiados de Toulouse. Benjamin se suicidó en ese pueblo de España.

Ese pequeño acontecimiento de pasaje hacia la vida —el otro, coincidente, hacia la muerte— hizo que yo naciera en Santiago de Chile en 1960 y que, años más tarde, estudiara licenciatura en Arte. Mi infancia transcurrió en medio de relatos heroicos de la Guerra Civil Española y de la segunda guerra mundial. La economía doméstica transmitida por mi abuela, siempre fue para mí la práctica de una economía de guerra, ejercicios disciplinados de parche, de zurcido, de bordado, de remendado.

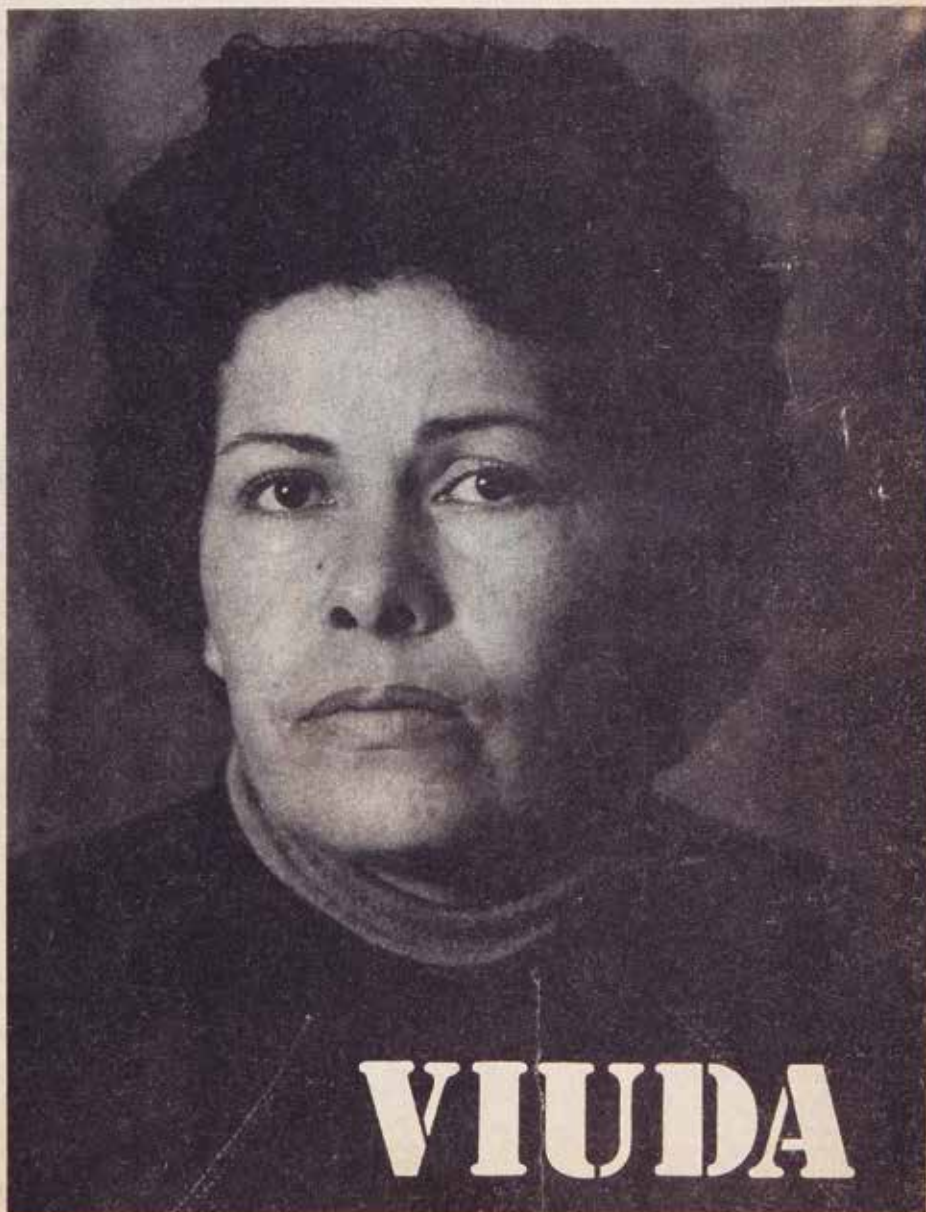
Esos acontecimientos me permitieron, en 1999, realizar una obra a partir de los restos cenicientos de esa historia.”

El Mercado Negro del Jabón. Instalación; barras de jabón, mesa, cuadros con fotografías y documentos, bolsa con joyas, canasto de mimbre, texto bordado al muro. Dimensiones variables. 1999.

Mirar su gesto extremo y popular.
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.

Entender a un pueblo

C.A.D.A.



C.A.D.A.

(Chile, 1979)

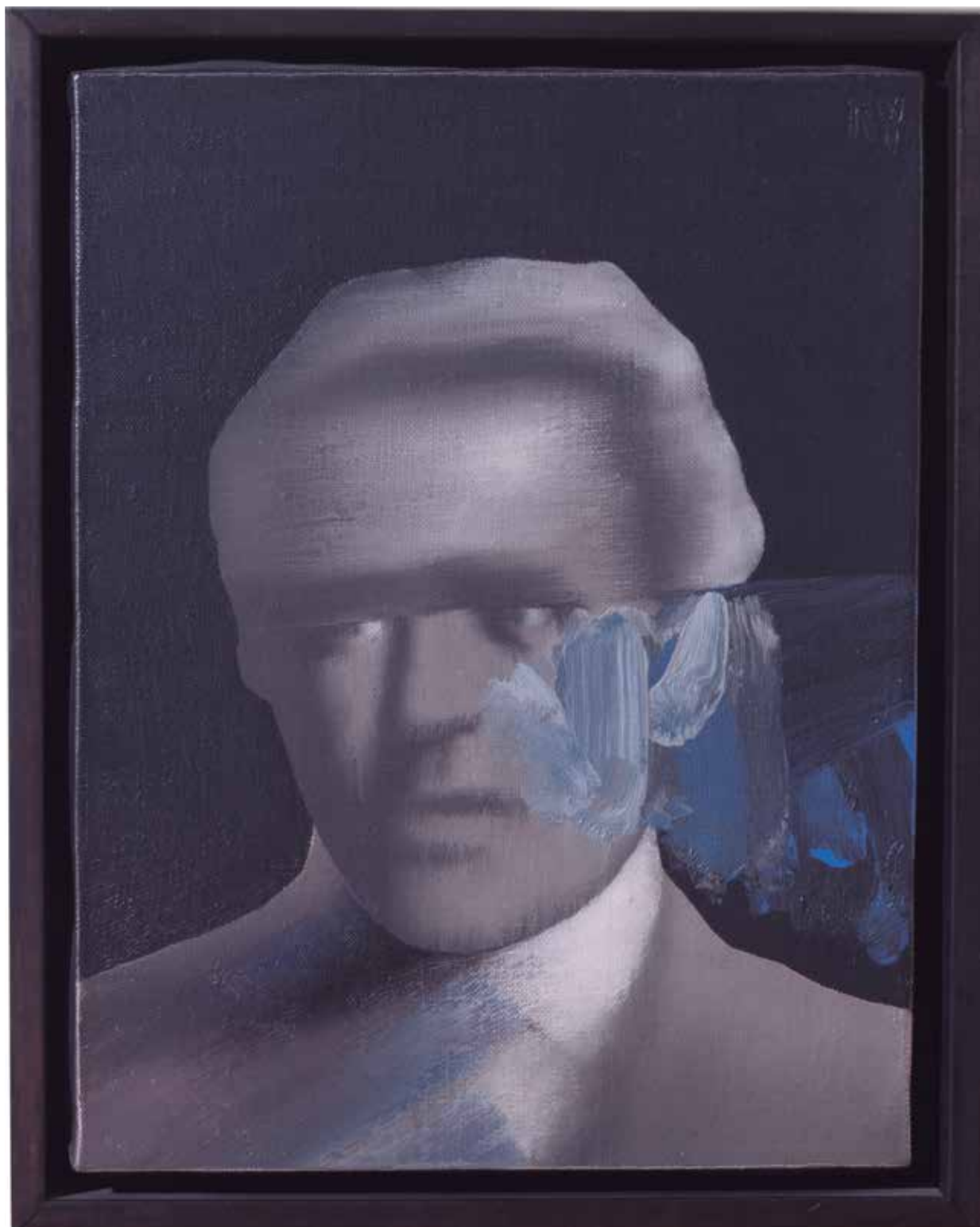
Grupo interdisciplinario de artistas chilenos creado en 1979 con el propósito de poner en marcha una nueva propuesta estética que buscaba reformular los circuitos artísticos existentes bajo la dictadura, apelando para ello a multiplicar los canales de difusión del arte y transformarlos en soportes de sus discursos.

La formación del C.A.D.A. se inscribió en el lugar de la restitución y de la épica inorgánica, obedeció al deseo de habla en la ciudad, quiso hacer del fragmento un material estratégico, convertir lo inacabado en un sector performativo y parlante. Hablar desde los pedazos de ciudad no fue solo una metodología sino que implicó reconocer que la realidad ya se había fragmentado porque la vida pública estaba coartada por severas inhibiciones que impedían la conformación diversa de una ciudadanía.

Las acciones del grupo C.A.D.A. formaron parte de la gradual y costosa recuperación de voces después de un silencio generalizado y, desde ese lugar de dificultad, transitó desde lo cifrado de su discurso hasta la claridad progresiva de su propuesta.

En septiembre de 1985, el grupo C.A.D.A. terminó sus intervenciones masivas con el trabajo de prensa-acción *Viuda*, que difundió el retrato de una mujer pobladora cuyo marido había sido asesinado en el curso de una protesta civil. Cuando se cumplían 12 años de dictadura, el grupo diseñó un trabajo de intervención de arte que recogía las protestas civiles, surgidas de sectores populares, ante el estado dictatorial, las que fueron duramente reprimidas. Esa represión costó numerosas vidas de pobladores asesinados por el régimen. *Viuda* quiso dar cuenta dualmente de esa situación: por una parte, citar la atmósfera de muerte que ocasionaban las protestas pacíficas y legítimas y, por otra, dar cuenta de la mujer como sujeto social sobreviviente. Es un trabajo que fija, a través del retrato, un rostro inexistente en el escenario épico como es la mujer, cuerpo doblemente sobreviviente en la medida que también debió afrontar el sustento económico y psicológico del grupo familiar ante la desaparición del marido. Este trabajo con el rostro-cuerpo hizo de la mujer la protagonista de un drama.

Viuda. Fotografía.
Dimensiones variables. 1985.



Ricardo Yrarrázaval

(Santiago de Chile, 1931)

Pintor. Estudió con los maestros André Racz y Claudio di Girólamo, y cerámica con Raúl Valdivieso. En 1952 viajó a Europa, donde realizó cursos de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Roma y en la Academia Julien de París. Sucesivos viajes le permitieron conocer y aprender sobre los movimientos plásticos contemporáneos. Regresó a Chile en 1954 dedicándose a la pintura y la cerámica.

En 1957 viajó trabajó en cerámica en Vallauris, Francia, y en pintura en Londres, bajo la dirección de John Duguid. En 1958 volvió a Chile; en 1960 realizó un extenso viaje por Argentina, Bolivia, Perú y el norte de Chile. En 1965 participó en el Calendario Los Signos del Zodiaco, de la Editorial Lord Cochrane en Santiago, Chile; en 1966, gracias a la Beca Guggenheim, trabajó en Nueva York durante un año; en 1969 realizó un viaje por el Amazonas peruano. En 1981 viajó a Londres por tres meses invitado por el British Council. Ha ganado el Premio Altazor en dos ocasiones (2002 y 2003).

Uno de los temas recurrentes en la obra de Yrarrázaval es el hombre, su desamparo, su aislamiento y su la soledad, en un mundo cada vez más deshumanizado que anula la individualidad. Sus obras reflejan los temores, debilidades, frustraciones y vanidades de los personajes que retrata.

S. t. Óleo sobre tela (2).

0,30 x 0,40 m. 1986.

Colección Pedro Montes. Foto de Harry Schunk.





Guillermo Deisler

(Santiago de Chile, 1940 – Halle, Alemania, 1995)

Entre 1954 y 1961 estudió la especialidad de Metalurgia en la Escuela de Artes y Oficios, así como Artes Aplicadas, Cerámica y Grabado, y Diseño Teatral e Iluminación en la Universidad de Chile. Incursionó en el campo de la escenografía, pero fue desde Ediciones Mimbres, proyecto editorial dirigido por Deisler entre 1963 y 1973, que impulsó y promovió, desde Santiago y, posteriormente, desde Antofagasta, la labor colaborativa entre poetas y artistas, publicando más de 50 títulos. Se desarrolló también en el campo del cine donde fue galardonado con el premio Cine Documental del Instituto Chileno Norteamericano por su filme *Mejillones*. Luego, del Golpe de Estado de 1973, Deisler fue detenido en Antofagasta junto a otros docentes, siendo expulsado de la Universidad de Chile y exiliado a Francia gracias a las gestiones del embajador francés Roland Husson. Luego de su llegada a Europa se trasladó a la República Democrática Alemana y posteriormente residió en Bulgaria, transitando de forma permanente entre ambos países, hasta 1986, año en que se radica definitivamente en Alemania.

Editor, grabador, académico y poeta visual. Fue uno de los principales impulsores de Ediciones Mimbres, donde publicó su primera obra de poesía visual. Participó también de la revista *Tebaida* en Antofagasta, presentando ilustraciones y grabados en portadas y textos en los 9 números que se alcanzaron a publicar. En su obra destaca la visualidad del lenguaje escrito, ofreciendo nuevas lecturas de la palabra, articulando desde el grabado, la ilustración y el collage, siempre desde la constante reflexión con compromiso social y la contingencia política.

S. t. – Halle/Alemania. Collage.
0,57 x 0,46 m. 1990.

De la serie Poemas. Collage.
0,22 x 0,24 m. 1992.

Si nos obligan a cerrar la boca – Halle/Alemania. Collage.
0,375 x 0,30 m. 1991.

Colección Laura Coll





Nostalgia de exilio

Cero, pena, nostalgia, angustia,
pérdida, lágrimas, pesadillas,
muerte a la distancia, soledad,
miradas despectivas, oleander,
crueldad infantil con tus hijos
con ponchitos en la escuela, fijo,
cartago ni juro, amigos,
amarados, más lágrimas,
verano al sol, eucléptico,
ojo negro, mi casa, mi mix-
ta, analfabeto, pecho desgarrado,
había, cartas, incomprendida,
lágrimas de agua, lágrimas
de agua, Dominique Frebaut,
Paquita, ^{melena} Luis, Pedro, Manuel, Aline,
Armando Canessa. Armando, Isabela
Cecilia, Carlos Puebla, Tito Kallier,
bolero, mambo, tango.

Rodrigo Gómez Rovira

(Santiago de Chile, 1968)

Fotógrafo independiente distribuido por la agencia francesa VU'. Director artístico y coordinador general del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso. Primero ligado a la prensa viajando por América Latina, se fue alejando poco a poco de los medios de comunicación para dedicarse a sus proyectos que finalizan en libros y exposiciones. Desarrollando una escritura documental que propone un punto de vista sobre el tiempo; histórico e íntimo. Se inscribe en la tradición de autores que entrelazan sus proyectos de largo aliento con su historia personal, utilizando el archivo como un significado contemporáneo. Así publicó en el 2013 el libro *Repertoire* que cuenta la historia del exilio de su familia con el archivo fotográfico de su padre. Lleva fotografiando Valparaíso desde el año 2005 y publicó *Cuaderno fotográfico – Valparaíso* en el 2015, un ensayo visual que confunde con imágenes encontradas y fotografías propias. Actualmente

trabaja en el proyecto de libro *Último Sur* que reúne 20 años de fotografía en el Chile Austral y un álbum que representa su familia materna viviendo en Tierra del Fuego en 1940.

“Con mi padre conversamos muchas veces de hacer algo con sus fotos. Siempre pensamos en un libro. Mi padre falleció. Y con el acuerdo de mi madre y mis hermanos me traje a Valparaíso todas sus fotografías, escritos, agendas, postales... *Repertoire* es un libro homenaje a la obra que mi padre constituyó. Son más de 30.000 imágenes que revisé una a una. El álbum familiar completo. Viviendo la historia de mi familia a través de sus ojos. Finalmente se editaron 176 fotografías que dan cuenta de su vida y de su mayor dolor; su exilio. La obra que se presenta en la exposición Una Imagen Llamada Palabra es el archivo original desde el cual se constituyó el libro *Repertoire*.”

[Archivo de Repertoire \(2014\).](#)

[Diapositiva original familia Gómez Rovira con el Presidente Salvador Allende. Archivo fotográfico original de Raúl Gómez.](#)

[Archivo de mi padre. Archivo fotográfico original de Raúl Gómez.](#)

[Texto Nostalgia del exilio. Archivo fotográfico original de Raúl Gómez.](#)



Francisco Smythe

(Puerto Montt, 1952 - Santiago de Chile, 1998)

Licenciado en Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde ocupó el cargo de profesor de Pintura y Dibujo desde 1974 a 1981. Entre 1971 y 1978 participó en numerosas exposiciones colectivas e individuales, bienales y concursos internacionales en los principales museos y galerías de Chile. Participó activamente en la vanguardia nacional, siendo uno de los protagonistas de la Escena de Avanzada. Desde 1978 obtuvo diferentes becas, entre ellas la Beca del Gobierno Italiano, la Beca del Instituto Italo-Latinoamericano de Roma Italia, la Beca Internacional Fundación BHC para las Artes de Santiago y la Beca Creación Artística y Desarrollo Científico de la Universidad de Chile. Entre 1979 y 1992, participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas, *performances*, filmes de "autores", bienales y eventos internacionales en diferentes ciudades de Europa, Estados Unidos y Sudamérica. En 1998 realizó su última exposición retrospectiva Diario de viaje IV en Santiago, falleciendo horas antes de su inauguración oficial; Recibió el Premio Nacional de la Crítica y el Premio de las Artes de la Universidad UNIA.

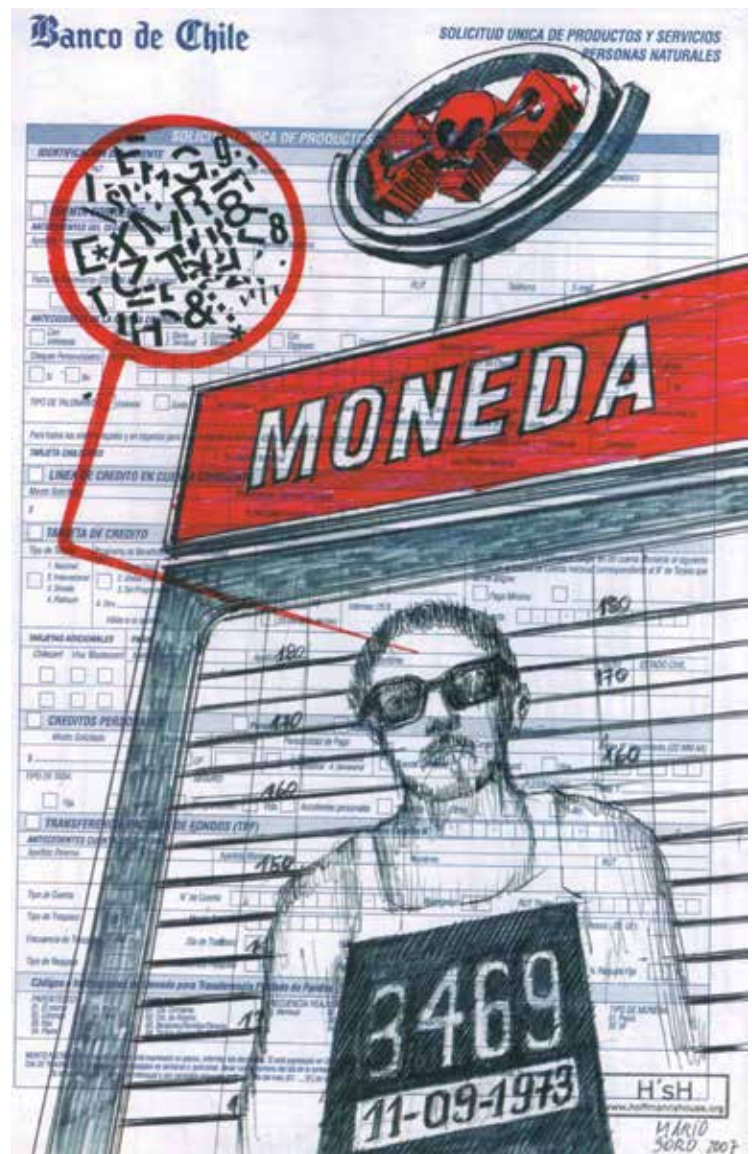
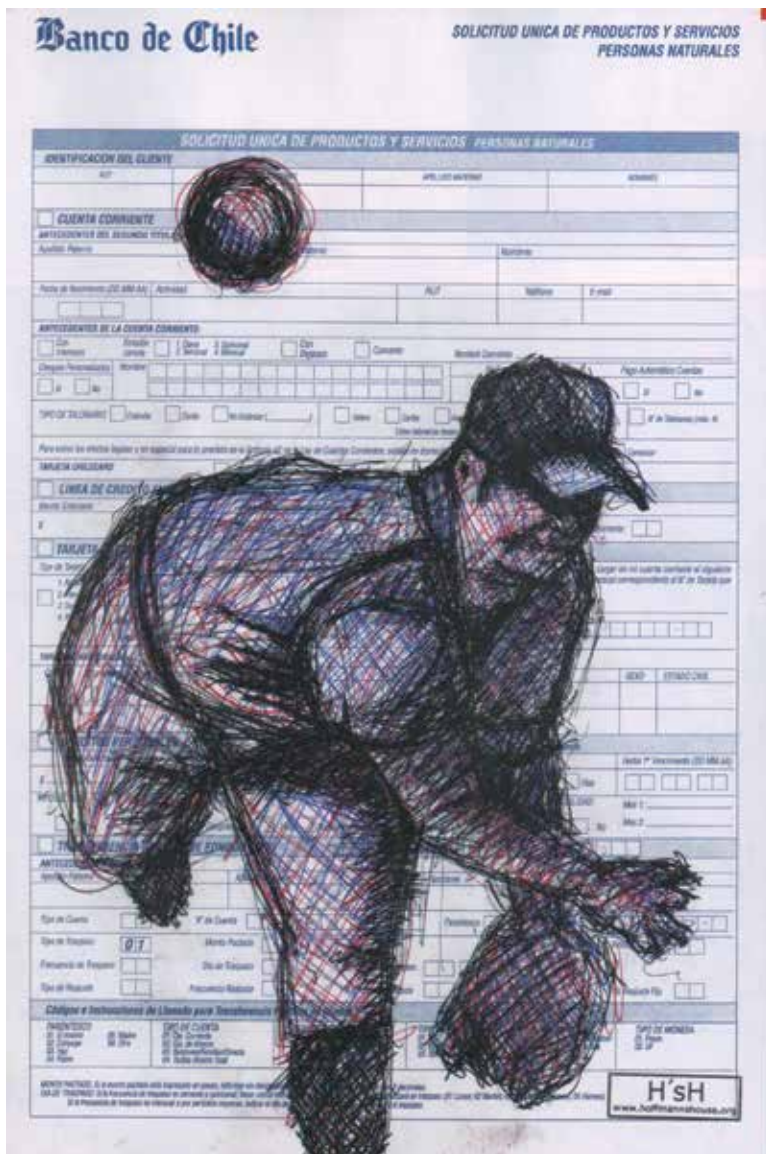
Fue uno de los primeros en trabajar con noticias de personas extraviadas sacadas de la prensa, creando la serie *Perdidos* (1974) tomando como punto de partida la foto carnet con la obra *Anciana perdida*. En 1976-77 crea serie *San Diego. Paisaje urbano*, donde usando la fotografía, busca un acercamiento más objetivo, más cercano a la realidad, introduciendo lo mecánico en la obra, interviniendo la fotografía con el deseo de corregir o hacer más tangible la realidad, una realidad imperfecta, contaminada, en la que el hombre es objeto y no sujeto en la obra.

En 1978 crea la serie *San Diego. Naturaleza Muerta*, en la que su obra adopta una técnica de la poesía literaria: la división en estrofas. Se ha querido hallar en sus telas narrativas, planteadas mediante la sucesión de cuadros pequeños o medianos, un recurso como la historieta y sus fotogramas. Smythe no relata episodios: canta estados de ánimo. Es un lírico inveterado, y compone equivalentes pictóricos de la copla.



Naturaleza muerta o bodegón (Serie *San Diego Naturaleza Muerta*). Dibujo a lápiz y acrílico sobre papel cuché, bandera chilena plástica, estampa bodegón, estampa religiosa, *masking tape*, cinta aisladora, fotocopia, hoja del *Silabario*, reproducción obra John Constable.
0,767 x 1,10 m. 1978.

(Serie *Perdidos*). Dibujo a lápiz grafito negro, acrílico color, y tinta negra sobre papel.
0,765 x 0,548 m. 1974.
Propiedad Paulina Humeres; Foto: artgroupwx.cl



Hoffmann's House (H'sH)

(Chile, 1999)

Proyecto que surge a fines de los 90 liderado por los artistas José Pablo Díaz y Rodrigo Vergara, licenciados en Artes Plásticas con mención en grabado de la Universidad Finis Terrae (1998). Utilizado una mediagua como galería de arte, el objetivo del proyecto fue producir y habilitar condiciones de circulación de prácticas artísticas convocantes, inclusivas y gratuitas. El proyecto funcionó fuertemente entre los años 1999 y el 2009, siendo parte de este más de 100 artistas, músicos y teóricos, configurando una escena específica del arte local. Su nomadismo y fragilidad sirvieron para interpelar de manera crítica la institucionalidad no solo cultural, sino también de otras esferas de la sociedad chilena.

La obra consta de 144 dibujos de 72 artistas chilenos residentes en Santiago y Nueva York que intervinieron una solicitud autocopiativa para obtener cuenta corriente en el Banco de Chile, aludiendo a la responsabilidad de dicho banco como cómplice del traspaso de dineros ilegales realizado por Pinochet al Banco Riggs de Nueva York. El título de la obra es parte de la canción New York New York de Frank Sinatra. Cada una de estas formas de abordar el soporte para dibujar confirma que lo suplantado o lo encubierto no es más que la materialización de una proyección, es decir, de un deseo irrefrenable por demostrar que la superficie del papel tiene un espesor profundo y que al mismo tiempo recupera el valor testimonial directo de todo documento.

If I can make it there, I can make it anywhere
(Si lo puedo hacer aquí, lo haré en cualquier
parte), 144 formularios formato oficio
autocopiativos.
Dimensiones variables. 2007.



Pablo Rivera

(Santiago de Chile, 1961)

Licenciado en Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en Sculpture (PEP) en el Royal College of Art, Reino Unido. Desde 1983 ha realizado y participado en diversos proyectos y exposiciones, entre las que se destacan Masa Crítica, (2014); Tectonic Shift: Contemporary Art from Chile (2010); VII Bienal del Mercosul (2009); IX Bienal de La Habana (2006); Marking Time, 1995-2005. Contemporary Art from Chile. (2005); Prototipo para una vida mejor #1 (2004-2005); XXV Bienal de São Paulo (2002); ARS 01, Unfolding Perspectives (2001); Purgatorio (1995-*) (1998); I Bienal MERCOSUR (1997) y Prospect & Perspective: Recent Art from Chile (1997).

Ha recibido numerosas distinciones, becas y premios, entre los que se destacan el Premio Municipal de Arte 2012 de la Municipalidad de Santiago; la Beca Fundación Andes para la Creación e Investigación Artística; y la Beca The British Council Fellowship. Actualmente es profesor titular del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

En 2014-2015 desarrolló la serie *Lucha de Clases* compuesta de varias tablas de lavado recolectadas durante un año en lugares muy heterogéneos, en las que grabó varias onomatopeyas y expresiones de las clásicas luchas de personajes de cómics, representando, no sin un cierto cinismo crítico, la eterna lucha o fricción de los objetos y cuerpos existentes en el mundo. No solo eso, a otro nivel expresivo las tablas funcionan como registros que simbolizan nociones como el esfuerzo físico constante, el desgaste y la pobreza material. “Las tablas me interesan como referencia del trabajo físico que va quedando grabado en sus superficies y también como signo social de los cuerpos en permanente fricción. Son años de años de restregar y restregar, de manera que comienzan a desvanecerse”.



Lucha de clases. Tablas de lavar, grabado láser.
Dimensiones variables. 2014-2015.



Ignacio Gumucio

(Viña del Mar, Chile, 1971)

Se ha dedicado principalmente a la pintura, usando materiales como látex, esmaltes, barnices, pasta de muro, cartones, y soportes como vidrios, planchas acrílicas y micas. Egresado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en sus obras suele utilizar procedimientos como la presencia en grado mínimo del color, desviaciones de la perspectiva y amplios espacios de vacío, presentando las imágenes con ciertos toques irónicos que provocan la inquietud del espectador. Ha expuesto en países como Holanda, República Checa, Francia, Estados Unidos, México y Chile, y sus obras forman parte de diversas colecciones, entre ellas la Colección David Rockefeller Center for Latin American Studies en Harvard University. Desde el año 2009 participa en Vaticanochico, colectivo editorial fundado junto a las artistas Francisca Sánchez y María Berríos, que realiza investigaciones sobre arte, y que ya ha publicado cinco libros.

“Me propuse pintar un paisaje rojo. Intenté la descripción de un lugar que, aunque específico, resultara en un paisaje. Pero una vieja, chica y ordinaria que vive imaginariamente en mi taller, preguntó: ‘¿qué quiere decir?’ y caí en que ya no existen los paisajes pintados. Por esta pregunta pertinente e inevitable, recuerdo que de todos los géneros de la pintura existentes en el pasado, solo queda uno: la alegoría; tal vez dos la alegoría y el retrato. En realidad solo uno, la alegoría. Pinto recuerdos, paisajes, retratos, escenas históricas y todas resultan contra mi voluntad y a la fuerza en alegoría. Los cuadros ‘quieren decir algo’. Esto por esto y cambio de esto todo puesto para una ilustración didáctica de una idea que se me escapa.”

Las cortinas se caen. Óleo, esmalte, barniz marino y poliuretano sobre lona. Dos telas de 2,40 x 1,50 m. 2015.



Pablo Langlois

(Santiago de Chile, 1964)

Nació en Santiago de Chile, donde probablemente morirá. Estudió Bellas Artes entre 1983 y 1986. Desde entonces ha participado activamente en la escena cultural a través de exposiciones, paneles, charlas, escritos, juradurías, etc., en Chile y en el extranjero. Entre sus exposiciones destacan: Bienal Internacional de La Habana, Cuba; Trienal Internacional de Santiago, Chile; Bienal Internacional de Porto Alegre, Brasil; Bienal Internacional de Buenos Aires, Argentina. Ha expuesto también en Francia, China, Corea, Alemania, Estados Unidos, México, Perú, Bolivia, Venezuela, Costa Rica entre otros países. Desde principios de los 90 ha desarrollado actividad docente en pregrado y posgrado en escuelas de artes, arquitectura y cine, en las universidades Central, Arcis, Andrés Bello, de Chile y en la Escuela de Cine de Chile. Ha obtenido las Becas Fundación Andes, Fondart y premios en el Concurso Matisse, del Instituto Chileno Francés y en la Bienal Concurso Gunther.

Pinturas Abstractas I es una serie de obras presentadas durante diez años en el acto central organizado por la Central Única de Trabajadores de Chile en el Día del Trabajador. En cada acto se presentó una obra distinta bajo una definición programática inicial: las pinturas abstractas debían estar a medio camino entre la pintura de caballete, la pancarta, el estandarte o la bandera militante, sin renunciar a la condición ambigua de la imagen abstracta, uniendo de esta forma la artista de taller y al artista callejero, el militante. Además, cada vez se presentaban también autores distintos, performistas que marcharon llevando las obras, cada uno coautor de esa obra.

Las obras debían responder a una duda o pregunta que servía como título y "clima de las cosas", revelando su propio conflicto frente al vacío de sentido y de lugar.

Pinturas Abstractas I. Fotografías impresión digital, impresiones sobre papel, materiales varios. 0,50 x 0,60 m. 2015.





Lotty Rosenfeld

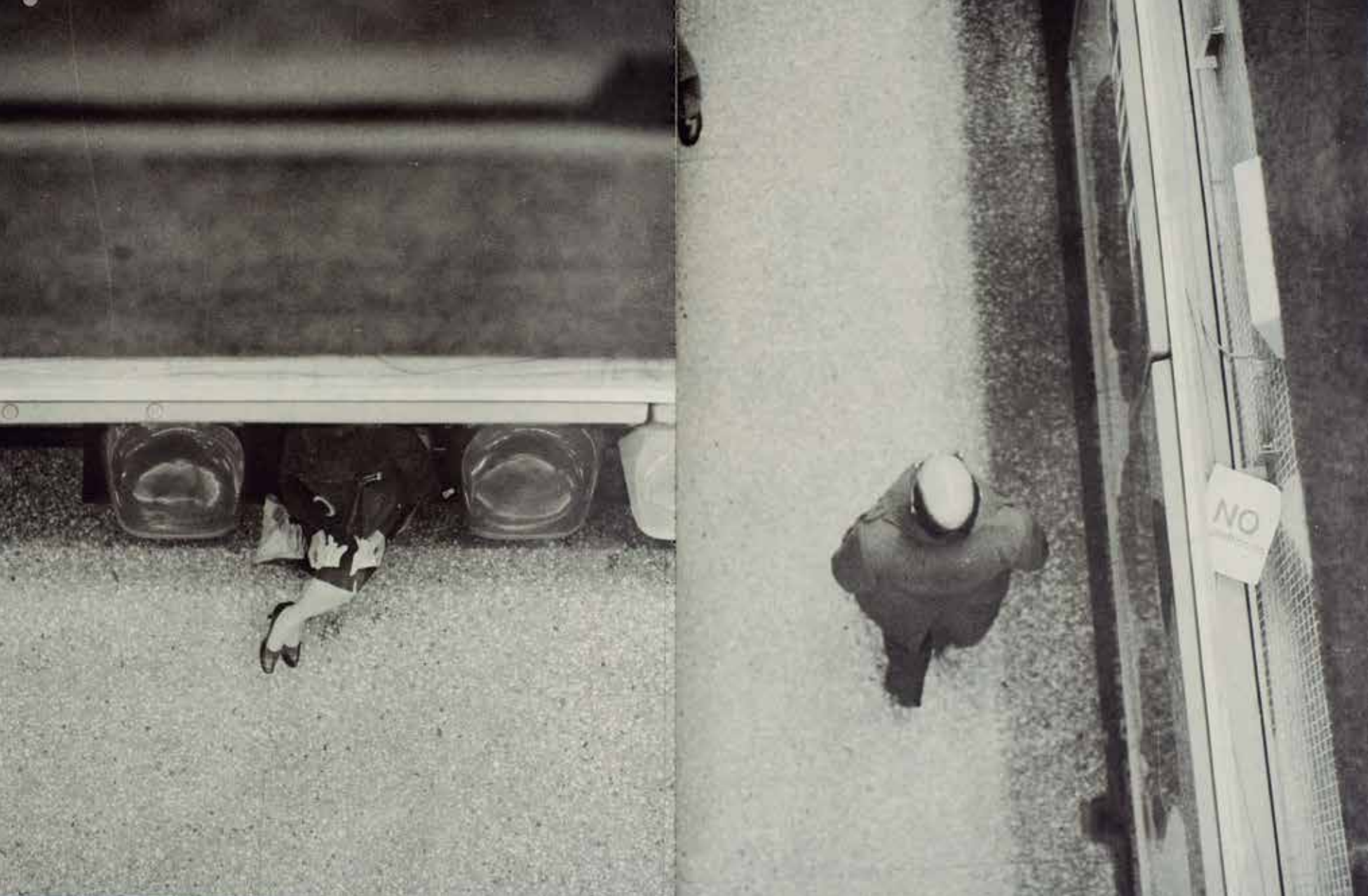
(Santiago de Chile, 1943)

Estudió en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile. A partir de 1979 integró el grupo C.A.D.A. e inició su trabajo de intervenciones en el espacio público. Junto al colectivo Acciones de Arte su obra es asociada a la denominada Escena de Avanzada. El año 2001 recibió el Premio Altazor en la categoría Grabado y Dibujo, galardón que volvió a ganar el año 2003. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas como la III Bienal de Artes Gráficas de Cali (1975), la III Bienal de Grabado de San Juan en Puerto Rico (1976), la V versión del International Istanbul Biennial en Turquía (1997), la V Bienal de Shanghái (2004), las muestras Frammenti d'Arte Contemporanea en el Palazzo Valentini de Roma (1988), en Cartografías del Deseo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España (2000), en Documenta 12 de Kassel, Alemania (2007), en Chile Años 70 y 80. Memoria y Experimentalidad en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (2011-2012), entre otras muestras en Chile, Latinoamérica, Estados Unidos, Asia y Europa.

Pieza que se desarrolla en torno a la casa de empeño La Tía Rica, lugar de enajenación de bienes de carácter estatal. Rosenfeld trabaja con el lenguaje jugando con las dos acepciones que plantea el título respecto a la casa de empeño y al empeño latinoamericano por recuperar la normalidad y hacer frente a los retos que plantea el mundo globalizado.



El empeño latinoamericano. Video de proyección móvil, 7 min.
Dimensiones variables. 1998.



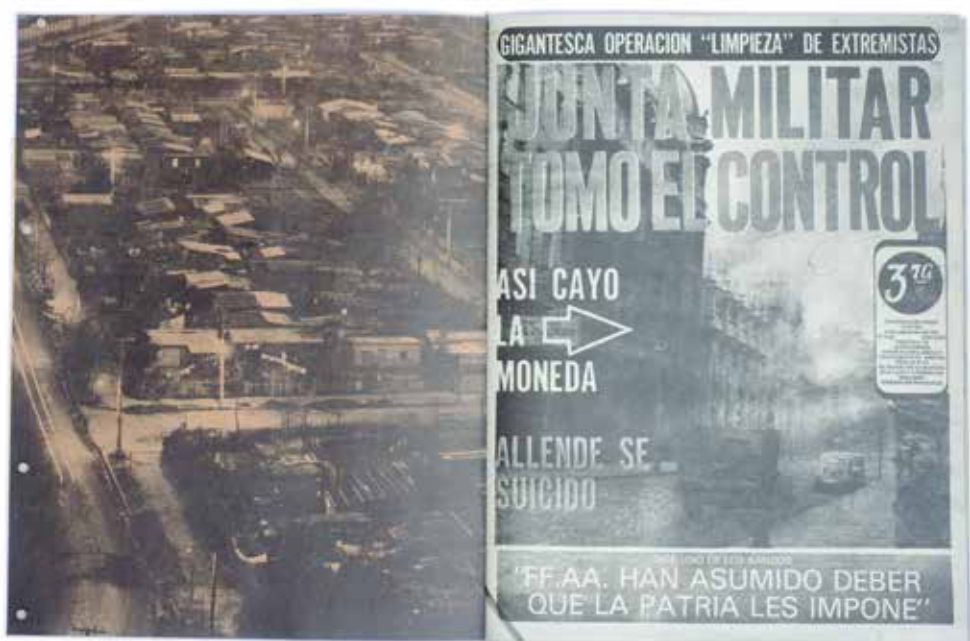
Luis Weinstein

(Santiago de Chile, 1957)

Fotógrafo y profesor, gestor cultural, periodista, presentador de televisión. Ha trabajado también como curador y productor de exposiciones fotográficas y en la coordinación de los festivales chilenos de fotografía FotoAmérica y FiFV. Miembro del colectivo Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) —presidente en 1983—, pertenece a la comunidad fotográfica desde comienzos de los años 80. Ha producido exposiciones de grandes fotógrafos en Chile (Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Robert Frank, Sergio Larrain). Con su trabajo autoral ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas y publicado varios libros de fotografía. Presidente de la Fundación Cultural SudFotográfica. Fundó y edita la revista sudamericana de fotografía *Sueño de la razón*, plataforma editorial colectiva integrada por editores de todos los países de la región. Jurado de diversos concursos, entre ellos POY Latam, Fortaleza Brasil (2013), World Press Photo multimedia, Amsterdam Holanda (2014) y BES Photo, Lisboa Portugal, (2014).

Esto ha sido es un libro de fotos. Un periódico inicia el relato, la sombra de sus noticias informa toda la historia. Este diario de los guerrilleros relata algún día bajo la dictadura militar, durante los largos 80 en Chile. Esta es una narración fotográfica libre y reconstituida, armada desde un archivo lleno de leves estratos del cotidiano, desde un lugar donde pululan los registros de estos guerreros anónimos, aquellos que sobrevivieron y derrotaron a 17 años de régimen castrense. Esta muestra expone el libro, cuyas fotos, como un juego de muñecas rusas, tienen muchas veces imágenes y textos dentro de ellas, agregando otra capa de lecturas a la serie. Siempre hay una suma de mecánico y de autoral en una imagen fotográfica, de algo que está en la foto a pesar de uno —o sin preguntarle a uno si puede estar— y otras cosas que están porque uno las hizo entrar en el encuadre. Este es también un conjunto de huellas que evocan los moldes fugaces, múltiples y complejos de los que fueron impresas.

Esto ha sido. Fotografía. 44 páginas.
0,23 x 0,30 m. 2015.





Tomás Munita

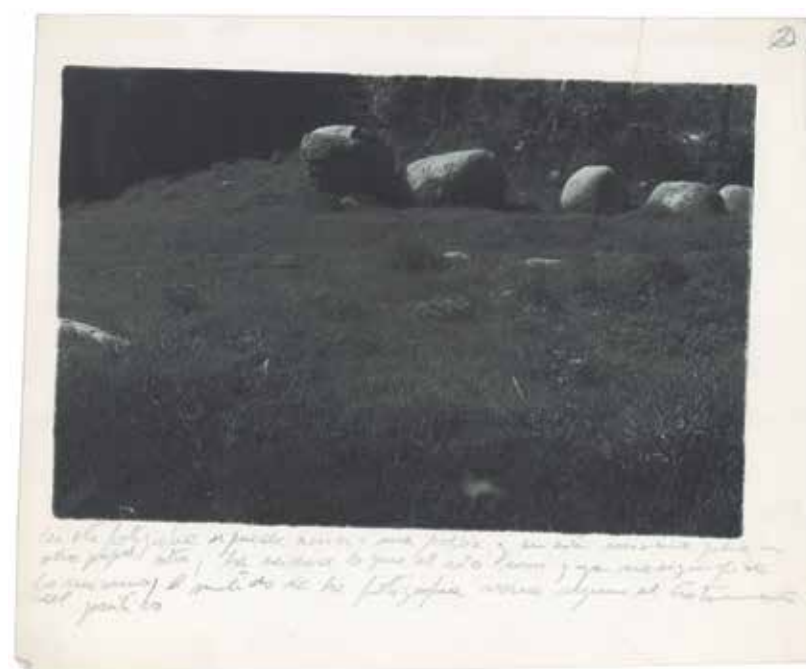
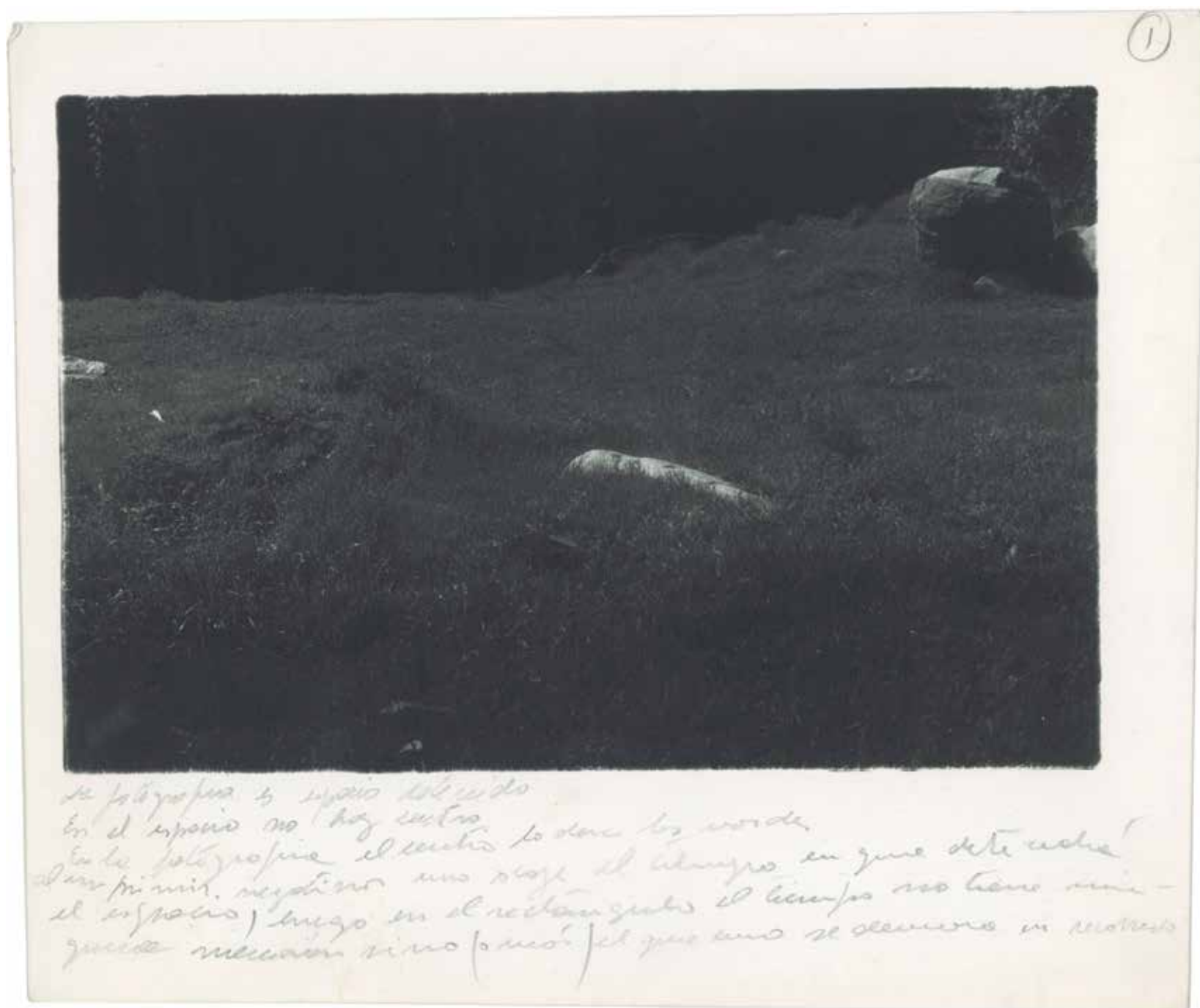
(Santiago de Chile, 1975)

Fotógrafo documental independiente con principal interés en asuntos sociales y medioambientales. Colabora regularmente con *The New York Times*, y en forma ocasional con *National Geographic*, *Time* y *GEO* cubriendo noticias y realizando reportajes en Latinoamérica, Medio Oriente, Asia, Europa y África. Su trabajo ha sido reconocido con algunos de los premios más importantes del fotoperiodismo a nivel mundial, algunos de ellos son: 3 World Press Photo (2006 y 2013), Gabriel Jarca Márquez 2015, POYi Latam Fotógrafo del Año 2013, Leica Oskar Barnack 2006 y Rodrigo Rojas. Vive en Santiago, Chile.

Tomás Munita realizó entre 2011 y 2012 tres encargos para el periódico *The New York Times* relacionados con los nuevos modos del narcotráfico y su avance imparable en la vida cotidiana de algunos países de Centro América. En cada uno de ellos, el fotógrafo se empleó a fondo para conocer de cerca y en profundidad los detalles de un conjunto de historias personales sumidas en una espiral condenada a la violencia y a la autodestrucción. Los argumentos periodísticos abordados en el trío de historias que se desarrollan en Costa Rica, Honduras y El Salvador, sirven al fotógrafo para adentrarse con respeto en un conjunto de historias particulares que aparecen expuestas con gran dramatismo. Más allá de las discutibles tesis mediáticas con las que se construyen los relatos, en este caso los nuevos modos del narcotráfico para producir, proteger y trasladar sus mercancías al norte y el proceso de violencia creciente en los países productores, el testimonio fotográfico está construido desde una verdad. Es una voz personal de alguien que está ahí y que busca entender lo que mira a partir de emociones universales, compartidas por el género humano.



Serie Las Maras. Vivir y morir en Centro América.
El Salvador: Miembro de la Mara Barrio 18. Fotografía,
copia digital en papel de inyección de tinta.
El Salvador: Líderes de la Mara Salvatrucha en la cárcel.
Fotografía, copia digital en papel de inyección de tinta.
Dimensiones variables. 2012.



Mauricio Valenzuela

(Santiago de Chile, 1951)

Fotógrafo con formación académica en artes visuales interrumpida el 11 de septiembre de 1973. En su juventud, un viaje a dedo por Chile, entre Chiloé y la frontera con Perú fue determinante. Miembro activo de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria) y de la AFI (Agrupación de Fotógrafos Independiente) durante los 80, su grupo de referencia tiene como interlocutores privilegiados a Claudio Bertoni y Felipe Riobó. Es autor de dos fotolibros: *Mauricio Valenzuela* (1983) y *La niebla* (2011).

“Estas fotos son a propósito de una parte de mi infancia en la precordillera, de hecho las piedras que aparecen son de la antigua Escuela Pública n° 182 donde estude primaria. Las tomé cuando la estaban demoliendo. Lo que escribí forma parte de esa basura mental que masticamos constantemente, en espera de un THE END y salgan los créditos. Me interesaban los senderos. Las tomé en 1980 y algo.”

S. t. Fotografías (10).
 0,22 x 0,18 m. circa 1980.



Nicolas Sáez

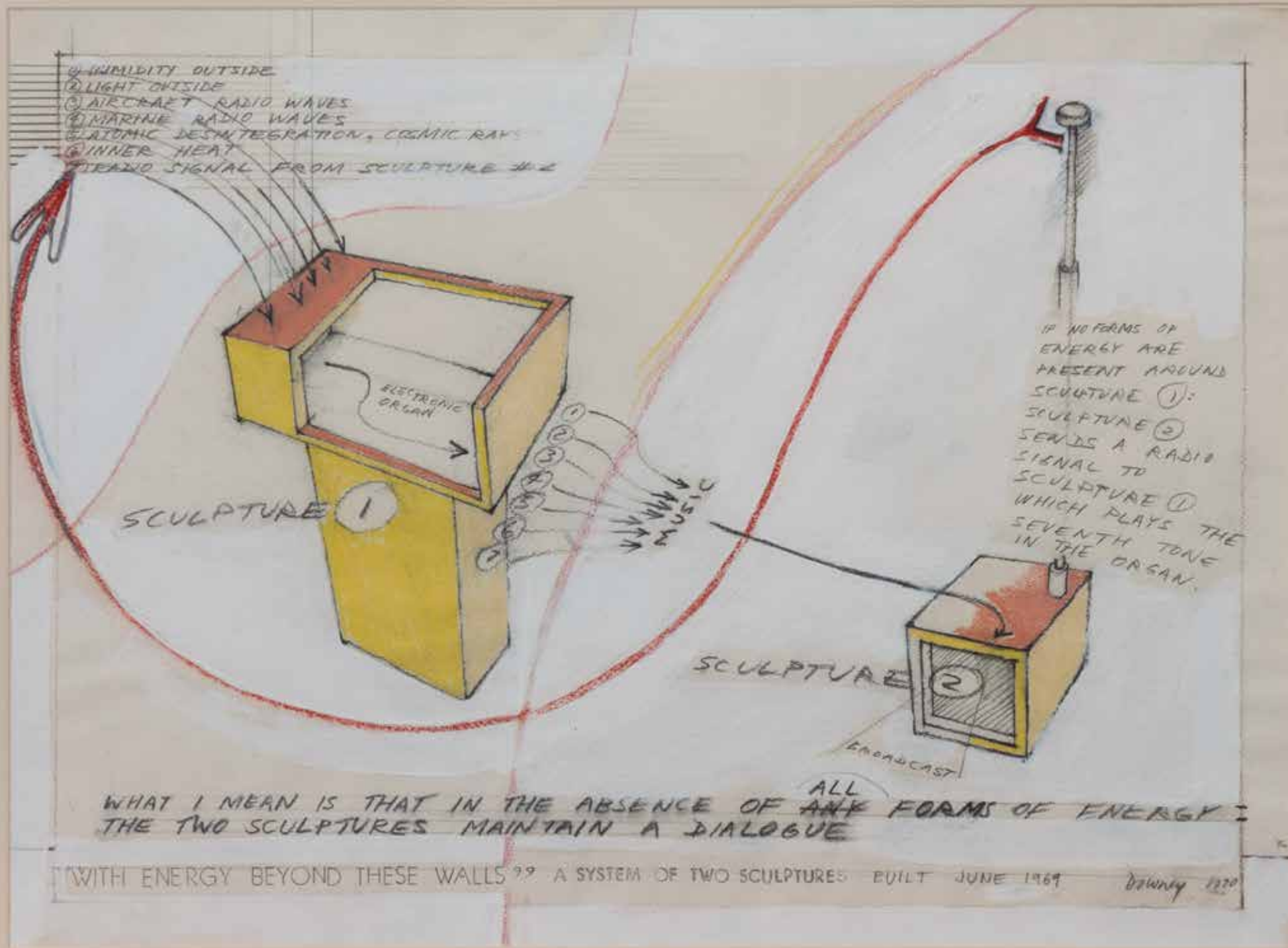
(Concepción, Chile, 1973)

Arquitecto y académico de la Universidad del Biobío. Vive y trabaja en Concepción desempeñándose como director de arte de revistas académicas de la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño UBB y como director del programa de Fotografía de Arquitectura. Fotógrafo autoral autodidacta y cogestor del Colectivo Concepción Fotográfica (2008-2013), ha ganado proyectos Fondart de creación a nivel regional (2007, 2009, 2013) y nacional (2013, 2014, 2015). Su obra ha sido publicada y exhibida en Chile, Perú, Argentina, Uruguay, Brasil, España, Francia. Recientemente ha sido invitado a ser parte de la Bienal Internacional de Fotografía, Fotográfica Bogotá 2017. Actualmente prepara la exhibición de su último proyecto *Réplica Original* (Fondart Nacional 2015), a exhibirse en Concepción, San Pedro de la Paz, Talcahuano y Santiago de Chile.

La valla publicitaria es una “marca” visual de una urbanidad sumida en la especulación económica, que no tiene vergüenza en apropiarse o seguir domesticando el paisaje. Estos fotomontajes digitales, parte de la obra *MaPa, Marcas en el Paisaje*, proyecto fotográfico y de artes visuales realizada por el autor, pretenden ser una cartografía del “paisaje registrado”, entendido esto último como “paisaje con dueño” y también como “paisaje fotografiado” en el transcurso de un viaje. Fotografía y arquitectura se unen en una simulación fotográfica hiperreal: fotografías de paisajes existentes más la inserción de vallas publicitarias modeladas y renderizadas. Cada valla diseñada y modelada virtualmente tiene como letrero una silueta que surge de la reinterpretación de logos de empresas directamente relacionas con la propiedad privada representada por el territorio fotografiado, creando una “Marca” para dicho “Paisaje”. Así *MaPa* pretende constituirse en un documento ficcionado, que representa o evidencia la realidad invisibilizada del poder sobre nuestro territorio.

Talcahuano / *BLUMARORIZON*. Fotomontaje digital. 1,00 x 2,50 m. 2015

Shangri-lá / *VACANTE*. Fotomontaje digital. 1,00 x 2,50 m. 2015

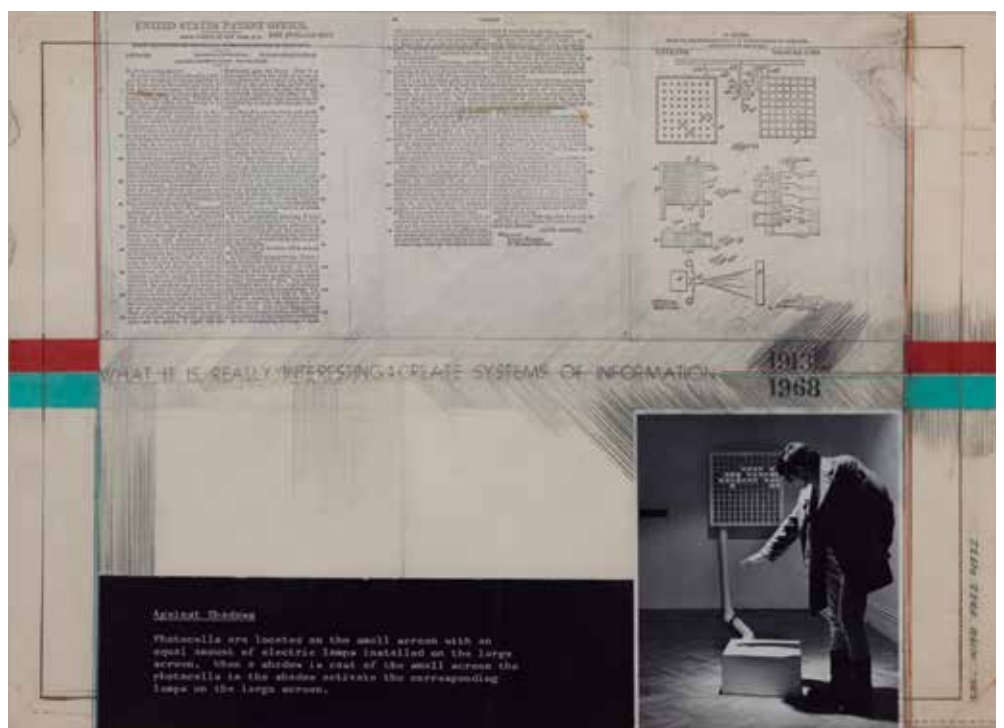


Juan Downey

(Santiago de Chile, 1940 – Nueva York, 1993)

Artista visual, dibujante, pintor, grabador y videasta. Estudió grabado en el Taller 99 y se recibió de arquitecto en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1961. Al año siguiente, viajó a Europa donde continuó sus estudios artísticos. Entre 1963 y 1965, asistió al atelier del maestro grabador William Hayter en París. En 1966, se radicó en los Estados Unidos e ingresó a la Escuela de Arte y Diseño del Pratt Institute, institución en la que más tarde se desempeñó como profesor hasta su muerte.

Dibujos y diseños de una serie de esculturas audio-cinéticas operadas electrónicamente que fueron exhibidas en la exposición del año 1969 en la Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., EE.UU.



With energy beyond this walls/ against shadows.
Grafito y lápiz sobre papel.
1,00 x 0,80 m. 1969.

And lord the god breathed...
Grafito y lápiz sobre papel.
1,00 x 0,80 m. 1970.
Colección Pedro Montes. Foto de Harry Schunk.



Daniel Cruz

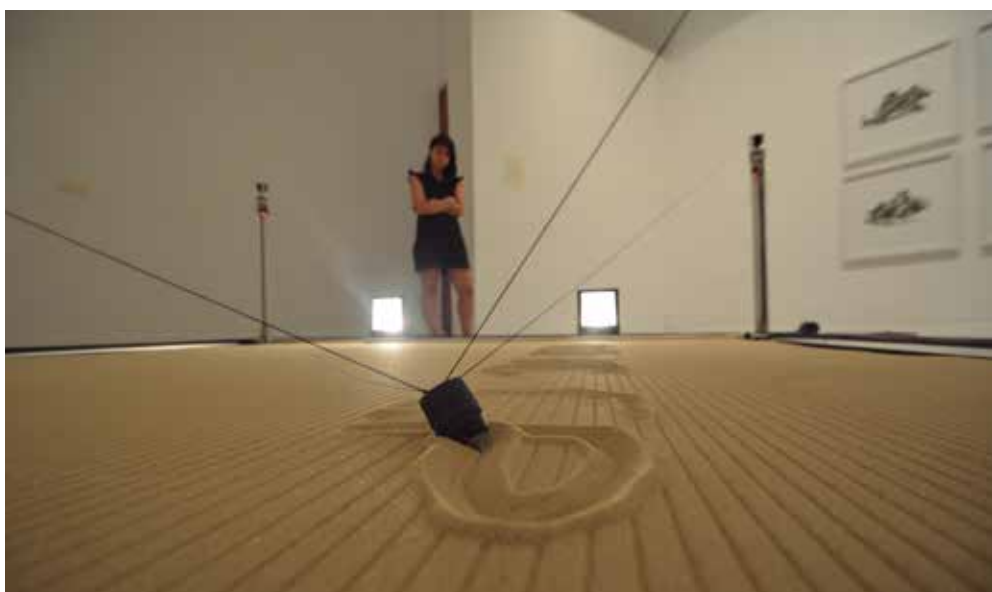
(Santiago de Chile, 1975)

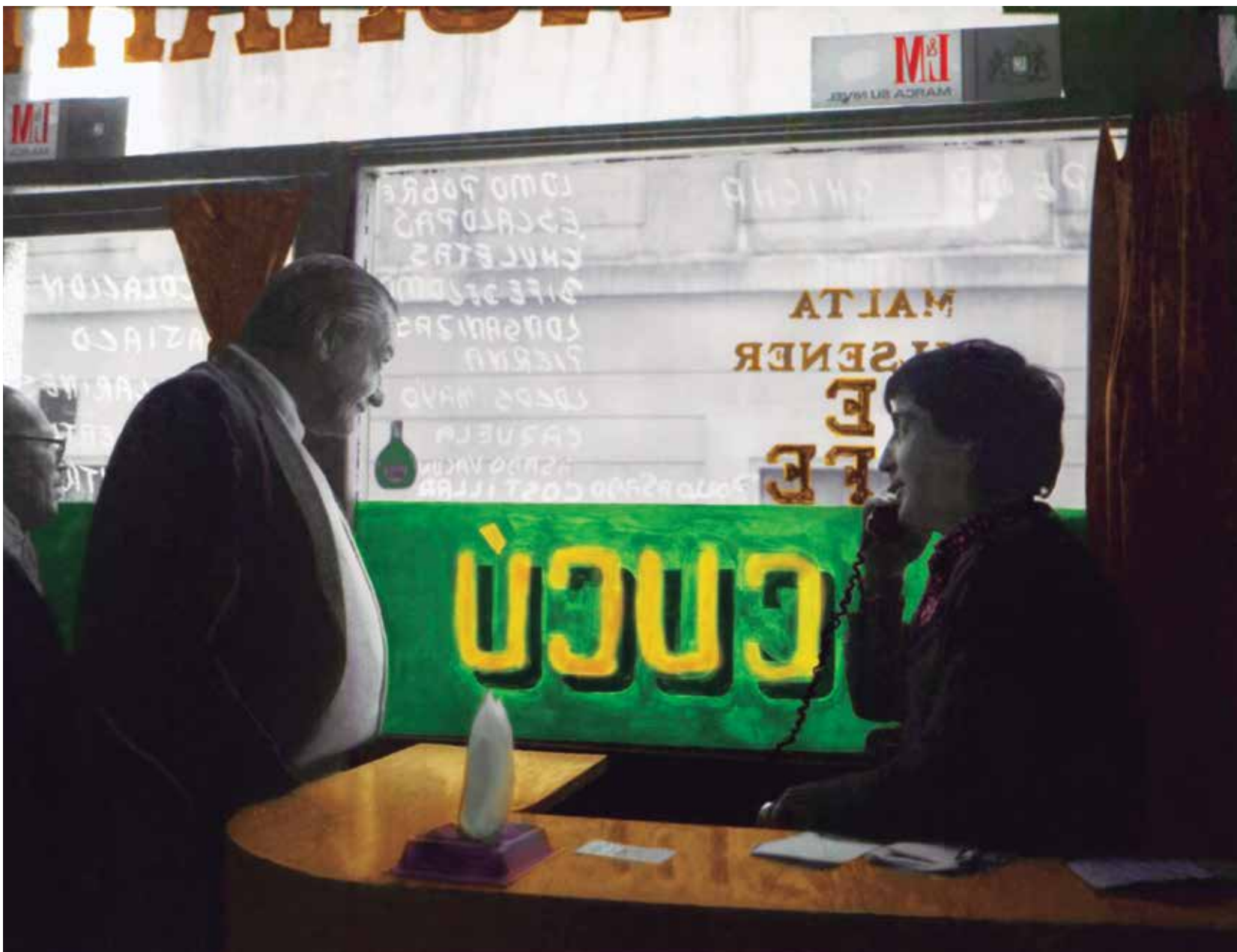
Artista visual y académico. Magíster en Artes de la Universidad de Chile, certificate del Harvestworks Digital Media Arts Center, New York, EE.UU. Coordinador del magíster en Artes Mediales, Subdirector del Departamento de Artes Visuales y Director de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero. Ganador de Fondart en seis ocasiones, el Fondo de Innovación e Investigación Disciplinar 2014-2015, el Fondo de Creación Facultad de Artes, Universidad de Chile 2014 y el Fondo CreArt de la VID Universidad de Chile 2014. El 2015 recibió el primer lugar en la línea residencia del 12º Concurso Internacional a la Creación y Autoría, Juan Downey.

La obra, compuesta por un sitio web que rastrea en tiempo real la palabra ausencia en twitter y por la escritura robotizada de los textos rastreados sobre una superficie de arena, propone observar el estado actual de las telecomunicaciones, atendiendo específicamente a la escritura y su carácter efímero, una síntesis de las reducciones y aceleraciones del lenguaje, explorando el rol social, cultural y político de las tecnologías de la comunicación por medio de una acción permeable.

Para el autor “la palabra escrita es soporte de la realidad, de sucesos simples y complejos; somos consumidores/productores de contenidos digitales que sustentan nuestra experiencia, las cuales compartimos desde lugares remotos a una velocidad que nos propone un estado de extrañamiento entre el vivir y exhibir, derivando en un estado de borradura. Las redes sociales nos proponen una constante en la emisión de información, que muchas veces no logra mediar entre la veracidad y la ficción, entre el error y la fidelidad.”

Océano de 1 cm. de profundidad. Programación Java/Python, Raspberry y electrónica; arena, acero, aluminio, madera, motores, cabezal de plomo. Dimensiones variables. 2015. Colección Pedro Montes. Foto de Harry Schunk.





Leonora Vicuña

(Santiago de Chile, 1952)

Fotógrafa, jefa de carreras en la Escuela de Comunicación Alpes de Santiago. Desde los 80 participa activamente en la gestión cultural destacando su participación en la fundación de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), los Encuentros de Arte Joven y la revista de poesía *La gota pura*. Ha expuesto su fotografía en Chile y el extranjero, y ha obtenido el Fondart Nacional de Excelencia en Artes Integradas, la Beca a la Creación de Fundación Andes, además del premio Altazor. Desde el 2011 ha participado en exposiciones internacionales tales como América Latina 1960-2013, París; Urbes Mutantes, Bogotá; Latin Fire Photo, Madrid; Voces, Londres; y Faces cachéas, París, entre otras. Sus obras, publicadas en el libro *Contrasombras* forman parte de colecciones públicas y privadas como la del Museo de las Américas en Denver, EE.UU., la del Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París; la del Musée du Chateau d'Eau, Toulouse, Francia; la colección Anna Gamazzo Abelló,

España, y la colección Stanislas et Leticia Poniatowsky, Suiza, entre otras.

La serie *Bares* descansa en la observación sensible de los barrios populares de Chile a principios de los ochenta. Son retratos de lugares públicos, como pequeños boliches, bares, fuentes de soda y cafetines donde se percibe un sentimiento de desesperanza omnipresente bajo la dictadura de Pinochet (1973-1990). Las fotografías cautivan momentos aparentemente anodinos, o íntimos, como congelados en el tiempo y celebran a la vez la convivencia animosa que reina en las zonas marginales, en diferentes ciudades del país. Tomadas originalmente en blanco y negro con película 35 mm, ampliadas en papel de gelatina de plata, coloreadas con lápices de colores y pigmentos, parte de esta serie fue publicada en el libro *Contrasombras* en 2010 y las copias de época pertenecen a museos y colecciones privadas europeas.

El Cucú. Copia digital en papel de inyección de tinta, realizada con lápices de colores. 0,70 x 0,50 m. 1981 (edición 2016).

El Cachantún. Copia digital en papel de inyección de tinta, realizada con lápices de colores. 0,70 x 0,50 m. 1980 (edición 2016).

Reservado en Vivaceta. Copia digital en papel de inyección de tinta, realizada con lápices de colores. 0,70 x 0,50 m. 1979 (edición 2016).



Enrique Ramírez

(Santiago de Chile, 1979)

Vive y trabaja en París (Francia). Estudió cine en Chile antes de unirse al posgrado en arte contemporáneo y nuevos medios de Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains, Francia. Su trabajo cruza el cine, el video, la plástica y la narrativa. Fuertemente influenciado por la historia y la geografía de Chile, Ramírez articula la noción de la geografía como un portador de una memoria histórica. La imagen del mar condensa algunos de sus principales reflexiones sobre las migraciones internacionales, la discontinuidad de la memoria y el paisaje.

Ha obtenido los reconocimientos International Artist Residence Fellowship MMCA, Seúl, Corea; Catalonia Hotels Award, Loop Art Fair, Barcelona, España; Premio Transparentarte, Santiago, Chile; Premio FAVA, Santiago, Chile; Premio Découverte 2013 des Amis du Palais de Tokyo, París, Francia. Sus obras son parte de importantes colecciones en EE.UU., Europa y Latinoamérica.

La gravedad N2 es una obra contemplativa y meditativa, una puerta especulativa y poética acerca de dos de los temas del trabajo del artista: la desaparición y la ausencia. En *La gravedad N2*, filmada en el Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina, el artista lanza al cielo azul cientos de pequeños trozos de papeles negros vacíos de toda inscripción, como tantas ideas y discursos aniquilados que vuelan perdidos en un cielo sin tiempo ni referencia. Son, también, la encarnación poética de las muchas voces de aquellos que desaparecieron durante las dictaduras latinoamericanas, las palabras perdidas, las ideas olvidadas y los discursos en suspensión que quedaron en la memoria colectiva. Aquellos papeles parecen tener vida propia, se mueven con destreza en una corriente de aire que les da vida y los transporta a un lugar que no podemos ver, pero que si podemos oír...

La gravedad N2. Video HD, sonido, proyección en bucle.
8 min 20 s. 2016.





Rodrigo Bruna

(Santiago de Chile, 1971)

Licenciado en Artes Plásticas y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, con estudios de postgrado en la Kunstakademie Düsseldorf, Alemania. Es candidato a doctor en Artes, mención Artes Visuales, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su trabajo ha sido exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Colombia (2016); Laatikommo Gallery, Jyväskylä, Finlandia (2014); Galería Enlace Arte Contemporáneo, Lima, Perú (2014); Nave Cultural, Mendoza, Argentina (2014); Galería Marta Traba, São Paulo, Brasil (2013); Fundación Bienal de Cerveira, Portugal (2013); Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz, Bolivia (2012); Museo de Arte Contemporáneo Niteroi, Rio de Janeiro, Brasil (2012); y Newhouse Center for Contemporary Art, New York (2008), entre otros.

La puesta en escena consiste en una instalación dinámica formada por fajos de revistas y diarios viejos apilados, dos trituradoras de papel, accionadas por los mismos visitantes, y un escritorio cortado y ensamblado a un pilar, donde un restaurador de papel reconstituye el picadillo de hojas arrojadas por las trituradoras, resultado que vuelve a ser apilado.

Medidas transitorias. Instalación mixta.
Dimensiones variables. 2004.

Colección CNCA, Fondo Galería Gabriela Mistral



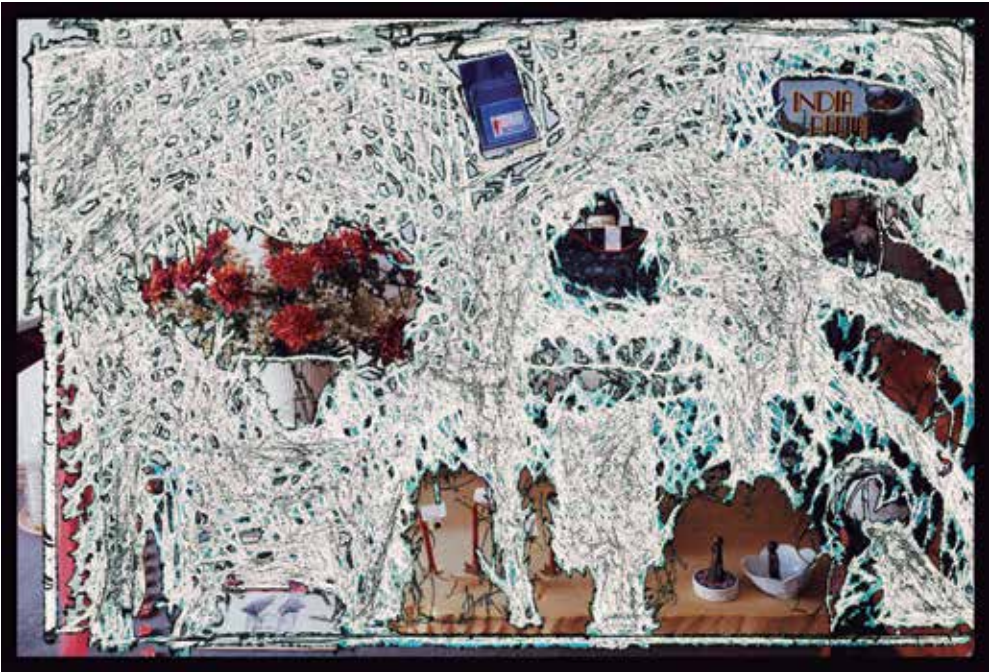
Claudio Bertoni

(Santiago de Chile, 1946)

Escritor, poeta y fotógrafo. En 1963 obtutvo la Beca de American Field Service para hacer un intercambio en Estados Unidos, donde comenzó a escribir y a generar intercambios con otros poetas. De regreso a Santiago, junto a Cecilia Vicuña, Marcelo Charlín, Francisco Rivera y Coca Roccatagliata, formó parte del colectivo Tribu NO. En 1972, viajó a Londres donde, un año después, publicó su libro *El cansador intrabajable* y participó de la muestra Artist for Democracy en 1974, realizada en el Royal College of Art de Londres. En 1993, obtuvo la beca de la Fundación John Simon Guggenheim en reconocimiento a su trabajo fotográfico. Ha participado de exhibiciones individuales y colectivas en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Chile, y ha publicado decenas de libros y obtenido diversos premios y reconocimientos, siendo nominado para el Premio Nacional de Literatura 2016. Desde 1976 reside en Concón.

Bertoni transita entre la poesía, la música, la fotografía, el arte objetual, el *collage*, entre otras. En su primer paso por Estados Unidos residió en Denver, donde conoció el movimiento literario de la Beat Generation de la que fue parte el escritor Jack Kerouac en los años 50. La experimentación ha sido parte esencial de su obra.

La serie *Desgarraduras* se produce en esta búsqueda, escogiendo al azar diapositivas guardadas por años y rasgadas con la punta de un alfiler, transformando decididamente su naturaleza. Las imágenes son cuerpos cotidianos, los mismos cuerpos que cruzan toda su obra poética y que aquí son vulnerados desplazándose hacia lo pictórico.



Desgarraduras. Diapositiva intervenida con alfiler, digitalizada e impresa en impresora electrónica de pigmentos minerales sobre papel Hahnemühle 100% fibra de algodón. 1,15 x 0,80 m. 1980-2009.



Claudio Pérez

(Santiago de Chile, 1957)

Fotógrafo documentalista, editor, encuadernador y tallerista. Vive y trabaja en Chile y América Latina. Creador de la Galería y Espacio de Residencias Artísticas Casa Negra en Isla Negra. Ganador de proyectos Fondart de creación a nivel nacional (1999, 2002, 2006) y de trayectoria (2012, 2015). Su obra ha sido publicada y exhibida en Chile, Uruguay, Brasil, España, Francia, Italia y Marruecos. Actualmente produce su último proyecto *Qhapaq Ñan* (Fondart Trayectoria 2015).

El compromiso con los derechos humanos ha sido un sello de la fotografía de Pérez. La exposición *El Amor ante el Olvido* (2007) es una serie de retratos íntimos de las madres de detenidos desaparecidos.

“Una amiga de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Alicia Juica, me invitó a que hiciera un trabajo con las madres, con las mujeres, con las hijas como ella. Los hermanos o los padres ya habían fallecido como víctimas directas, pero ellas, las mujeres seguían como víctimas permanentes. Ella me acompañó en los viajes a las casas de las madres de los detenidos desaparecidos para documentar a las madres en su estado de situación psicológica, física y mental a 33 años del golpe de estado. Para ello compré en la feria una pizarra que antes decía ‘tomates a mil pesos’, pintada de azul, blanco y rojo. Luego de horas de conversación las madres escribían sobre la pizarra y posaban delante de la cámara. Escribían con tiza el estado emocional en que estaban: ‘Te espero’, ‘Vuelve’, ‘Rabia’. Llevaban más de treinta años con el dolor de sus detenidos desaparecidos.”

De la serie *El Amor ante el Olvido*. Copias digitales en papel de inyección de tinta. 0,55 x 0,37 m. 2007.





Claudia del Fierro

(Santiago de Chile, 1974)

Artista visual. Es licenciada en Artes Plásticas y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y master of Arts, Critical and Pedagogical Studies de la Malmö Konsthögskola, Universidad de Lund.

Del Fierro trabaja en una variedad de medios, incluyendo video, fotografía e instalación. Sus proyectos utilizan la observación, acción y las prácticas performativas para señalar o reconstruir situaciones, por medio de etnografías personales. Uno de los intereses que atraviesan su obra es la relación entre la comunidad y su entorno.

La artista ha desarrollado su obra entre Latinoamérica y Escandinavia. Ha participado en la Bienal Mercosur, en Bienal de La Habana y en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Europa y Latinoamérica.

El Complejo es una instalación consistente en un video y una colección de material de prensa chilena de 1981-1982. La obra dirige la mirada hacia la localidad de Neltume, en el sur de Chile, y los acontecimientos de la llamada guerrilla del 81, a través de objetos, imágenes y testimonios. Fue realizada mediante una investigación de largo aliento, ocupando la cámara como principal herramienta, y construye una narrativa que bordea el ejercicio documental.

La instalación, que devela los mecanismos de la memoria y comparte una historia de resistencia, hace una prospección visual de la historia y de lo que queda del Complejo Forestal y Maderero de Panguipulli y de los eventos protagonizados por el destacamento Toqui Lautaro del MIR entre 1978 y 1981, intento de escuela de guerrilla que terminaría con una persecución y masacre por parte de los militares.

La obra es una recolección superficial de imágenes que luego se contraponen en el montaje, conformando ritmos y ambientes por medio de la significación de los objetos y paisajes encontrados, develando los mecanismos de montaje y memoria de un episodio de la resistencia chilena.

El Complejo. Video instalación. Video HD, 2 canales, sonido, 14 min; recortes de prensa chilena sobre la guerrilla de Neltume (1981-82). 2014





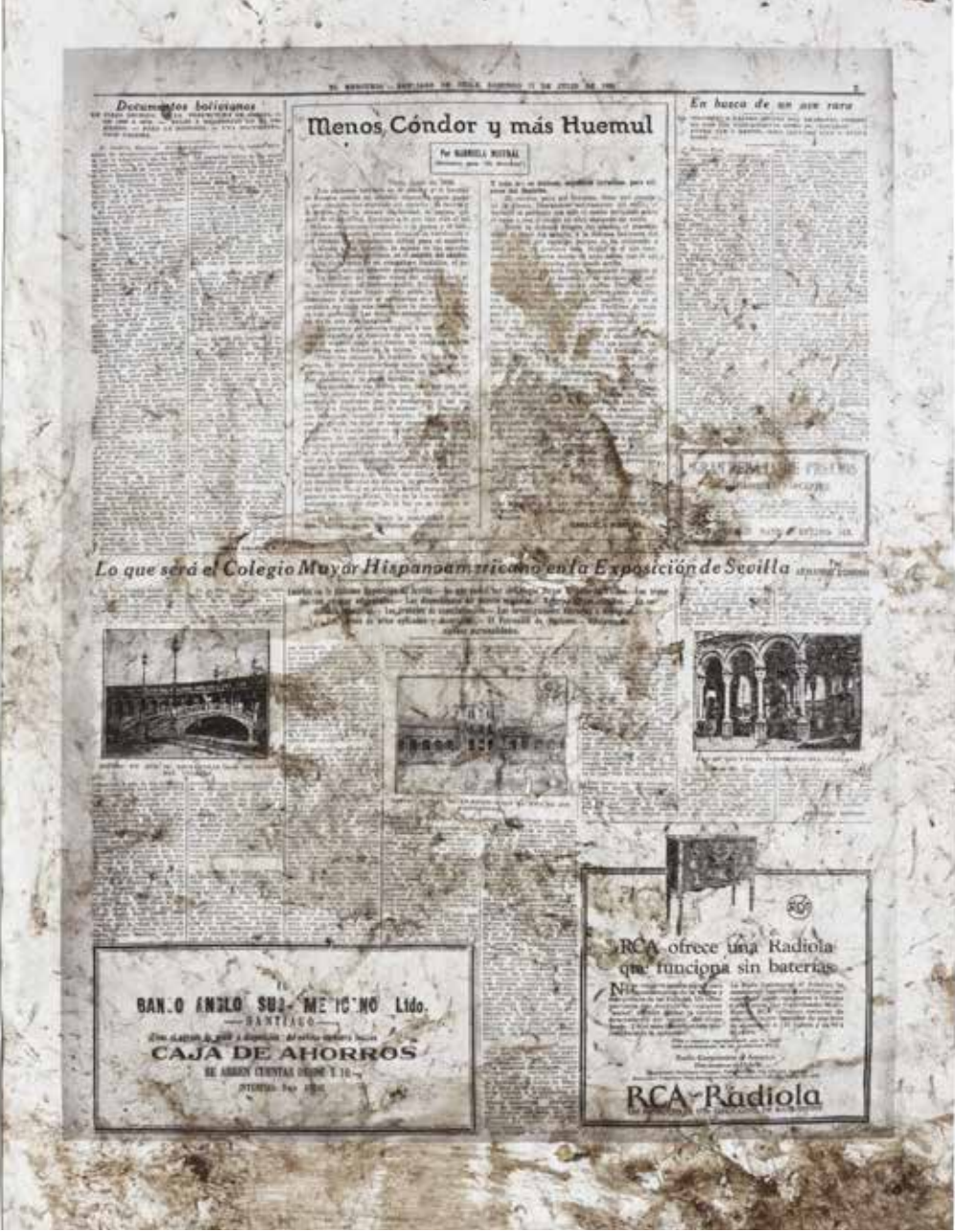
Fernando Prats

(Santiago de Chile, 1967)

Reside y trabaja en Barcelona desde 1990. Cursó estudios de pintura en la Escola Massana de Barcelona en 1993 y en la Universidad de Chile en 1996, y realizó un posgrado en pintura en la Universidad de Barcelona en el 2000. A lo largo de su trayectoria artística ha obtenido diversos reconocimientos como la Beca Guggenheim (2006-2007), el Premio Fondart (2003), la Beca de Honor Presidente de la República del Gobierno de Chile, (1997-2000), el VII Premi de Pintura Miquel Casablanca (1992), y el Primer Premio Ciutat de Palma Antonio Gelabert d'Arts Visuals (2010). Ha participado en múltiples exposiciones internacionales. Representó a Chile en la 54ª Biennale di Venezia, 2011 y participó en la Mediations Biennale 2012, Polonia, así como en la Segunda Bienal de Canarias, 2009, la Trienal de Chile 2009 y en la Exposición Universal del Agua, Zaragoza, 2008.

En 1926, Gabriela Mistral publica un ensayo titulado *Menos cóndor más huemul* donde hace un análisis crítico a los valores representados en el escudo nacional. La poeta llama a repensar nuestra identidad abandonando la violencia y la fuerza bruta, representada en el ave, y abrazando la inteligencia, la intuición y la elegancia representada en el ciervo. En *Carnaza de la poesía* Fernando Prats acoge el llamado de Mistral, pero revaloriza simbólicamente al cóndor. Lo sitúa como parte de una ceremonia de descomposición y elevación de los cuerpos. El artista emprende una expedición a los faldeos cordilleranos donde logra que estas aves, con sus garras y picotazos, hagan una “selección natural” de poemas que aluden al paisaje de Chile, transformándolos en un solo texto. Luego estos abandonan la palabra escrita y participan de un solemne ritual: la transformación de la carne a la que tanto han aspirado retratar los propios poetas místicos (Rodrigo Rojas Bollo).

Carnaza de la poesía. Huella de cóndor, sangre, pelo y hueso de cordero, tierra y piedra sobre papel impreso; video de la acción, 9 min (realización de Enrique Stindt).
0,50 x 0,70 m. 2015.





Colectivo Casagrande

(Chile, 1996)

Es un colectivo literario compuesto por los poetas José Joaquín Prieto, Julio Carrasco, Cristóbal Bianchi y Santiago Barcaza. Sus acciones de arte cruzan los límites entre literatura, arte y *performance*. Los bombardeos de poemas en Chile y el extranjero constituyen su proyecto creativo más significativo. En 2002 recogieron cartas de niños para su envío a la Estación Espacial Internacional; más tarde crearon una revista subterránea con páginas de 3x2 metros en Santiago; y cambiaron tres veces de nombre a la calle 11 de septiembre. Han organizado sesiones de espiritismo para conversar con Pablo Neruda (Santiago, 2004) y Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 2014), esta última como invitados de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Argentina.

Los bombardeos de poemas son *performances* consistentes en lanzar cien mil poemas desde helicópteros sobre ciudades que han sufrido bombardeos aéreos en el pasado. Se han llevado a cabo en Milán (2015) Londres, (2012), Berlín, (2010), Varsovia (2009), Guernica (2004), Dubrovnik (2002) y Santiago de Chile (2001). Los poemas son traducidos al castellano y al idioma local, reuniendo un total de 80 autores en cada una de las versiones del proyecto. Casagrande define este proyecto como una operación de resignificación del entorno urbano a través de la palabra. El cielo es usado como lugar de recuerdo y como espacio para construir una metáfora de la sobrevivencia de la población y su patrimonio urbano.

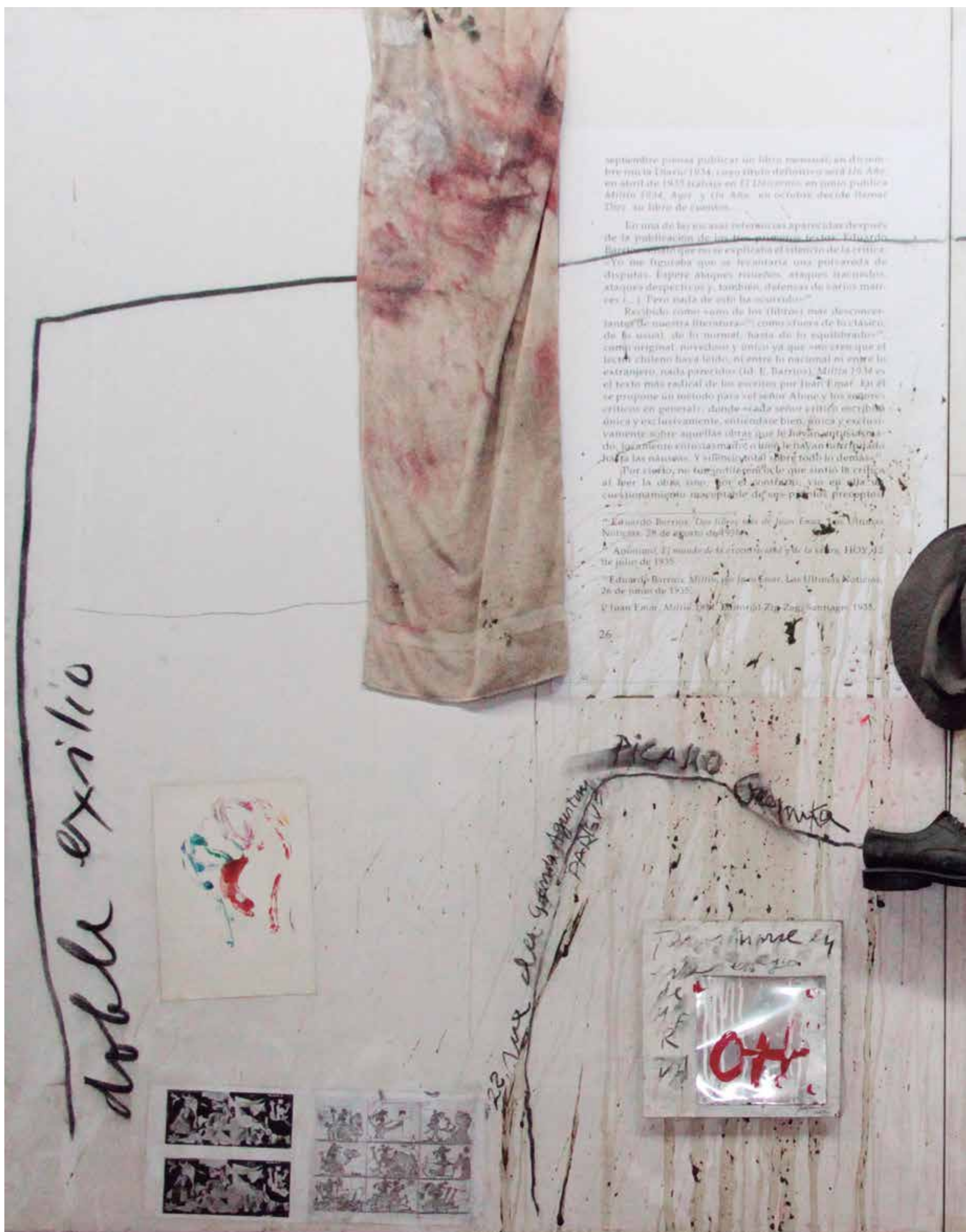
HH

0,50 x 0,70 m. 2013.

Bombardeos de poemas en Milán.

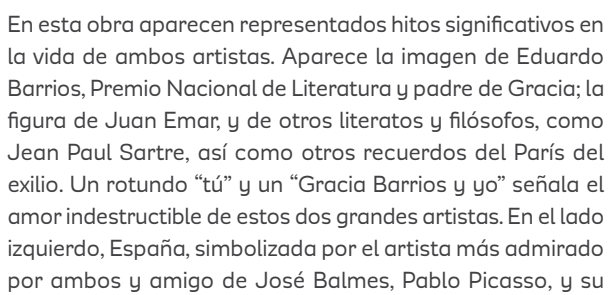
0,50 x 0,70 m; registros en video 5-8 min. 2015.





Gracia Barrios y José Balmes

El *Doble Exilio* es la última obra que realizaron conjuntamente José Balmes y Gracia Barrios. Es una de las pocas que produjeron juntos a pesar de convivir durante 67 años. Muestra la singularidad del destino de José Balmes, quien a los 13 años fue exiliado de su natal Montesquieu, Cataluña, a Chile, patria que reconoce como propia hasta que a sus 46 años, el régimen de Augusto Pinochet, lo obliga a vivir un segundo exilio.



El Doble Exilio. Técnica mixta.
2,00 x 3,00 m. 2011.

Mediación Cerrillos

Interpretar consiste en elaborar hipótesis.
Jakob Steinbrenner¹

*Toda fotografía representa el testimonio
de una creación.*
*Por otro lado, ella representará siempre
la creación de un testimonio.*
Boris Kossoy

La comprensión sobre la relación entre arte y educación, y por lo tanto el modo de llevar a la práctica esa relación, ha ido cambiando conforme han variado los conceptos de arte y de pedagogía y el lazo entre ambos. Parece indudable que es el arte el que parece tirar el carro del cambio, pero la pedagogía —en la medida que se hace cargo de la generación de experiencias de aprendizajes significativos, de las interacciones entre los procesos generadores de conocimiento y las personas situadas en contextos variables— también habita en el espacio del cambio.

El arte y la educación contemporánea se relacionan, establecen un diálogo en el espacio de interacción entre lo que se modifica y lo que lo está modificando (mutando, transformando, moviendo los límites de su definición o determinación). Es un espacio de límites tenues y a veces indefinidos, de posibilidades más que de certezas.

La mediación artística es una forma de expresión de esta interacción, habitualmente asociada con museos y centros de arte. ¿Debe tener entonces el Centro Nacional de Arte Contemporáneo un área o programa de mediación? Sí, en la medida que sea un proyecto que proponga un cuestionamiento permanente acerca de las relaciones entre la vida y el arte contemporáneo, a través del contacto con el arte y/o el quehacer artístico. No, si se entiende por mediación una serie de acciones “guiadas” para que un “público” entienda, por medio de explicaciones o interpretaciones previamente definidas como correctas, lo que tiene que entender de las obras de arte a las que se enfrenta.

Optamos por la experimentación de incertidumbres y no por la transmisión de certezas. Nuestra perspectiva es ofrecer experiencias que pongan en contacto (ojalá “con-tacto”) un (1) posible en relación a ene (n) otros posibles, y no aquella que nos enseña (o sea que señala con el dedo) un (1) correcto y por ende, n-1 incorrectos.

El primer significado y sentido de la propuesta de mediación para el Centro Cerrillos será la de contactar, de poner (o disponer) en contacto la vida y el arte contemporáneo. Para ello se trabajará en formatos, modelos diferentes, variadas experiencias y prácticas de “con-tacto” y conexión, que promuevan el desarrollo del pensamiento artístico, de la reflexión y la emancipación, de la interacción y la relación con los demás, finalmente, de la participación crítica y consciente de los procesos sociales contemporáneos.

Tres primeras experiencias de con-tacto o mediación

1. Archivo Cerrillos: una construcción comunitaria

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo se emplaza en el edificio más emblemático de la comuna de Cerrillos, que albergó por años al primer aeropuerto internacional de nuestro país. No es una edificación nueva, es un edificio ícono de la historia local y nacional, con un nuevo destino público y social. Un edificio con memoria, no guardada en sí, sino que repartida en el territorio, próximo y simbólico.

El primer ejercicio de mediación, será el de poner en contacto a la comunidad con el edificio, a través de la memoria oral y visual dispersa en el territorio, en historias e imágenes de los vecinos, con la historia asociada al edificio y sus transformaciones.

Invitamos a construir, de manera comunitaria, el Archivo Cerrillos, compuesto, en primer término, por imágenes y relatos orales que recuerden (re-cordar: volver a pasar por el corazón) las emociones que conectan a las personas, familias y comunidades con el ex Aeropuerto de Los Cerrillos. Hay muchas historias, diferentes personajes nacionales e internacionales que pasaron por ahí, como también personas que trabajaron en diferentes tareas. La fotografía es memoria y como tal es fuente inagotable de información y emoción, estimulando los recuerdos, la reconstitución y la imaginación. Buscamos imágenes fotográficas asociadas a este espacio, guardadas en cajas y álbumes, o sueltas en los cajones familiares. La clave es hacerlas decir cosas, contar historias, responder preguntas, saber sus secretos y los de los vecinos y vecinas de Cerrillos.

Para ello, desde octubre del 2016 hasta mayo del 2017, un equipo de profesionales coordinará el levantamiento de imágenes fotográficas (donaciones y/o préstamos) y relatos de la comuna en torno al ex Aeropuerto de Los Cerrillos. El trabajo tendrá como epicentro a los establecimientos educacionales, transformando a estudiantes y a la comunidad educativa en los articuladores de memorias dispersas e historias locales.

En coherencia también con el nuevo destino del edificio, se ofrecerá capacitación para quienes quieran ser partícipes de la creación de este archivo: talleres de historia local y resguardo de imágenes fotográficas, además de métodos de registro visual y audiovisual.

El silencio de las imágenes fotográficas no puede ser la excusa para que estas historias no sean contadas en un espacio público, instalando estas narrativas visuales de manera participativa y colaborativa. El proyecto culminará con una gran exposición que dé cuenta de las historias que vecinas y vecinos quieran contar

¹ en: Revista Humbolt N°156. Mediación Artística:
“¿Se puede entender el arte?”
(<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/esindex.htm>)



a partir de las imágenes fotográficas y sus relatos, inaugurando así nuestro Archivo Cerrillos.

2. Residencia de artistas en escuelas

¿Qué contacto tienen hoy los niños y niñas de las escuelas públicas de la comuna de Cerrillos con el arte y el quehacer artístico, si en su mayoría no cuentan con especialistas en arte? ¿A qué distancia –física y simbólica– les queda el Centro Nacional de Arte Contemporáneo?

La respuesta de la primera pregunta es obvia. La segunda en cambio es más compleja.

Invitamos a tres artistas a desarrollar breves residencias artísticas en dos escuelas de la comuna, ubicadas en los extremos geográficos de esta. Los convocamos para desarrollar experiencias artísticas con los niños y niñas, experiencias de aproximación, de contacto inicial con el proyecto del centro, a partir de dos formas diferentes de recorrer (o distinguir) sus distancias.

– **Un Puente llamado Dibujo** (taller de dibujo y observación).

Artistas: Renato Órdenes San Martín- Sebastián Gil Muñoz.

¿Cómo perciben su espacio inmediato las personas? ¿Es posible generar vínculos afectivos con espacios urbanos cambiantes? Este taller se plantea como una herramienta para que niños y niñas puedan vincularse al espacio que habitan en la comuna de Cerrillos, mediante la observación, la intuición y el desarrollo del pensamiento creativo desde el dibujo.

El propósito del taller es permitir que niños y niñas se aproximen al entorno desde una experiencia sensible, para situar su reflexión y darle forma por medio de las artes de la visualidad. Junto con esto, pensar el entorno como un elemento fundamental para generar identidad participando de lo común, a escala escolar y barrial, a través de la apropiación de los espacios públicos y culturales.

Por otro lado, se busca también fomentar la participación ciudadana, desarrollando puentes vinculantes entre los distintos espacios que imparten conocimiento y la experimentación de nuevas formas de habitar la ciudad.

El taller comenzará con un recorrido visual desde la escuela Pedro Aguirre Cerda hasta el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, educando la visualidad con ejercicios de observación y dibujo, tratando de comprender y evidenciar las características históricas y geográficas propias del sector. De esta manera, las artes visuales colaboran en potenciar la capacidad de observar, pensar, proyectar y dibujar, ampliando los horizontes creativos y su vinculación con el medio geográfico de estudiantes con su comuna.

– **Una Luz llamada Imagen** (taller de fotografía estenopeica).

Artista: Verónica Soto Carvajal.

En una sociedad apremiada por estímulos visuales, es urgente la alfabetización visual de los(as) estudiantes, mirar las imágenes con un sentido crítico, con el fin de comprender sus sistemas de producción, sus claves semánticas y su cada vez más impresionante capacidad de moldear conciencias y realidad. El lenguaje de la fotografía, y la técnica estenopeica en particular, ofrecen a los(as) estudiantes una valiosa oportunidad de conocer los orígenes de la imagen tecnológica, entender su captura y sentidos. Esta aparentemente modesta herramienta, brinda la oportunidad de una aventura sorprendente de observación de la luz y de la realidad, obliga a detenerse y pensar muy bien lo que se va a fotografiar. A su vez es un juego alucinante, donde la experimentación química despliega otro nuevo universo, el de la imagen.

Se propone un taller de fotografía orientado a niños(as) de Enseñanza Básica que busca acercarlos al mundo antes descrito. Para ello, se desarrollará un proyecto visual que contempla la construcción de una cámara estenopeica. La fotografía estenopeica consiste en aquella que se realiza sin el uso de lentes u objetivos, utilizando para ello cajas de cartón, latas o cualquier artefacto al que podamos cerrar el paso de la luz. Es una caja oscura maravillosa con la que los niños(as) recorrerán observando, re-mirando sus calles, en un recorrido hasta el centro.

Ambos procesos culminarían con una exposición creada por los(as) participantes del taller.

3. Toda imagen es un texto & todo texto es una imagen (dos ejercicios de mediación en la exposición)

La muestra Una Imagen Llamada Palabra reúne a un conjunto de artistas, que a través de sus obras, su reflexión y creación, reflejan aspectos muy importantes de la historia de Chile de los últimos 50 años.

El arte nos pone en contacto con momentos de nuestra historia personal y colectiva. Una obra en particular nos puede emocionar por lo que nos plantea, y también un conjunto de obras, como las de esta exposición, nos permiten comprender los contextos, los procesos colectivos de un tiempo y participar de manera crítica y consciente de las transformaciones sociales contemporáneas.

Invitamos a reflexionar a partir de estas preguntas: ¿Cuál es la visión de este conjunto de artistas sobre los cambios políticos, económicos, sociales y culturales durante este periodo? ¿Cómo es el Chile que aquí se refleja?

Ejercicio 1.

1. Recorre libremente la muestra y observa las obras deteniéndote en aquellas que te llamen la atención.

2. Tómale una foto con tu celular a esas obras. Selecciona luego las tres obras que te emocionaron más. Piensa en un concepto, una palabra que refleje esa emoción y sube a Instagram las imágenes con su texto. Agrega **#yoencerrillos**

3.

¿Algunas de estas imágenes y/o palabras son cercanas a tu vida hoy?

¿Cuáles?

¿Cómo se manifiestan?

¿Se puede decir que es algo contemporáneo para ti?

¿Quién(es) quieres que vea(n) estas imágenes que subiste?

Puedes escribir, dibujar o simplemente guardarlo en tu memoria.

4. Lo que has creado es un tríptico, formato muy usado en la historia del arte para comunicar. Si puedes, busca información al respecto.

Ejercicio 2.

1. En esta exposición (y/o catálogo) los artistas se expresan utilizando diversas técnicas y soportes: fotografía, pintura, rayados, líneas, etc.

¿Cómo te estás comunicando hoy tú con otros (familia, amigos(as), compañeros(as) de curso, colegas, etc.)?

¿Cuáles son los mensaje que buscas transmitir?

2. De acuerdo a tu realidad, asocia las tres columnas

- | | | |
|-------------------------|--------------------|------------------------|
| - Conversación personal | - Familia | - Solucionar problemas |
| - Chat | - Amigos(as) | - Ponerse de acuerdo |
| - Correo electrónico | - Compañeros(as) | - Negociar |
| - WhatsApp | - Colegas | - Hablar sobre alguien |
| - Teléfono | - Desconocidos(as) | - Protestar |

3. Observa las siguientes obras de la muestra (y/o del catálogo):

Escritura en el cielo
(Raúl Zurita, 1982)

Océano de 1 cm. de profundidad
(Daniel Cruz, 2014)

Pintura 1° de mayo
(Pablo Langlois, 2006, 2016)

*Hoffmann's House. Si lo puedo hacer aquí,
lo hare en cualquier parte*
(Varios artistas, 2007)

Abecedario (Pedro Lemebel, 2014)
Cohecho (Iván Navarro, 2013).

¿Qué te parece la forma (formato) como estos artistas decidieron entregar su mensaje?

4. Así como estos artistas encontraron nuevas maneras de entregar sus mensajes, también tú puedes inventar una forma original, un soporte diferente:

¿Cuál sería esa forma de comunicarte?

¿Qué mensajes enviarías?

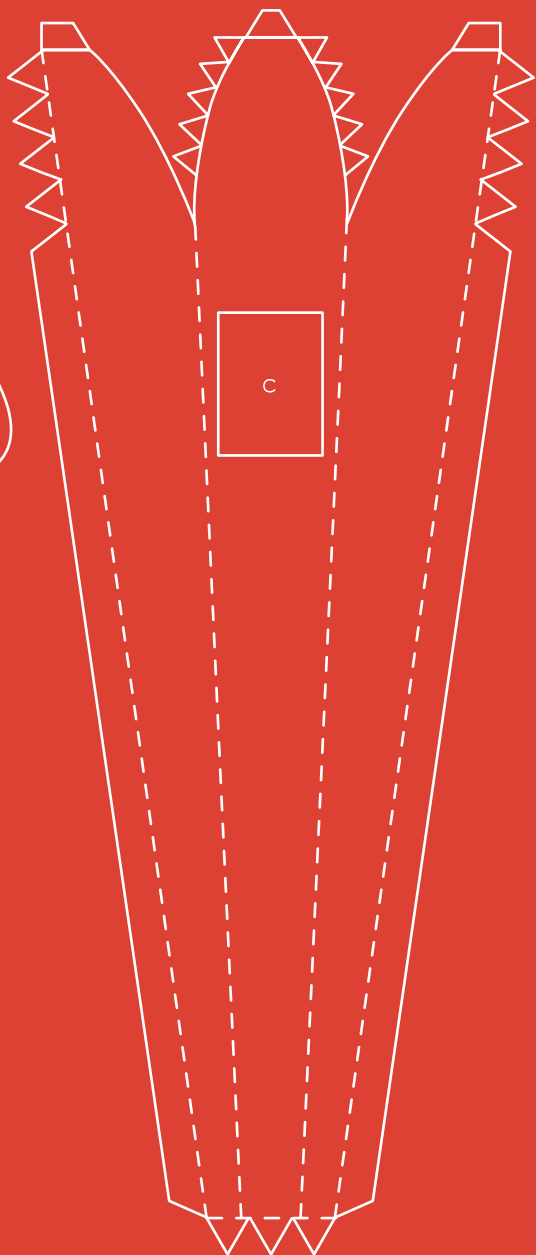
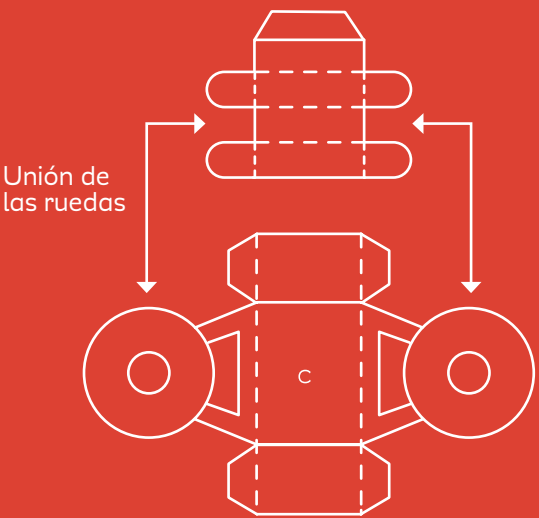
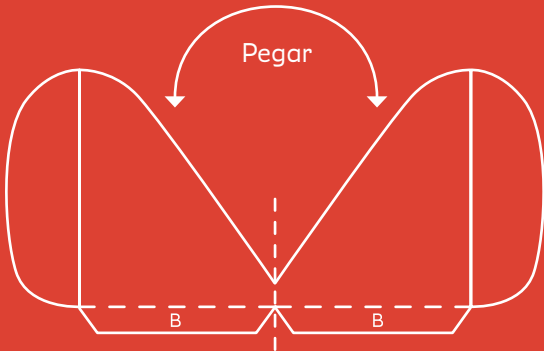
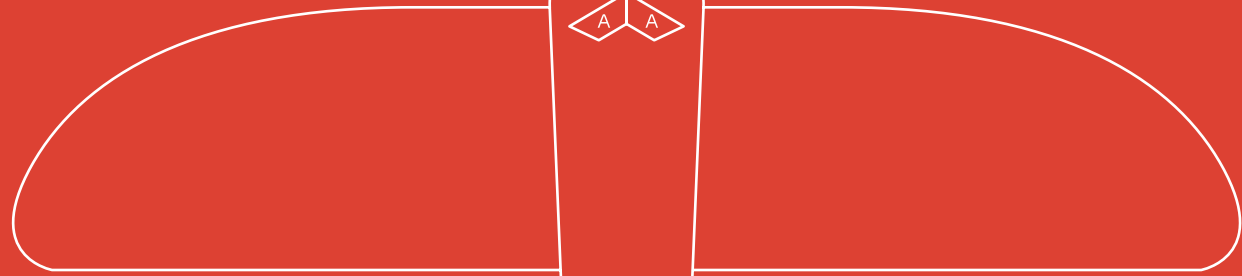
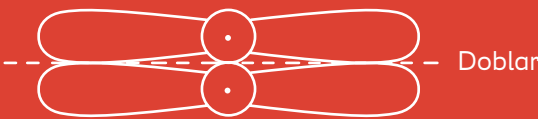
¿a quién(es)?

**Si quieres compartir tu experiencia
súbela a Instagram u otro soporte
con #yoencerrillos**

Ejercicio 3.

Traspasa pegando el modelo a una cartulina, recorta y pega

Modelo



AGRADECIMIENTOS

A cada uno(a) de los(as) artistas que participan en la muestra, por su generosa colaboración.

A todos los funcionarios de la Macro Área de las Artes de la Visualidad del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes (CNCA).

Al Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

Al Servicio de Vivienda y Urbanización Región Metropolitana (Serviu), Alberto Pizarro, Alfredo Salazar, Pablo Guzmán, Karina Morales, Eduardo Centeno, Álvaro Díaz.

A Concepción Balmes, Paulina Humeres, Laura Coll, Marcela Leppe, Marilys Downey.

A Pedro Montes y Galería D21, Jonus Bartholdson, Marcelo Aravena y Galería Vala, Paul Birke y Galería Die Ecke, Galería Gabriela Mistral, Ana Sanhueza y Alonso Duarte.

A Francisco Estévez, Verónica Sánchez, Soledad Aguirre y al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

A Fundación Huidobro.

A Ricardo Gutiérrez, Eduardo Werner, Laureano Gómez y al Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio.

A Daniel Tirado, Felipe Cooper, Paz Ortúzar, Felipe Fierro, Felipe Conejera, Eliana Rodríguez Lara, Gabriela Jara Ramos, Magdalena Quijano.

A la Ilustre Municipalidad de Cerrillos.

Agradecemos además a todos los funcionarios del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes y del Departamento de Comunicaciones que han hecho posible tanto la publicación de este catálogo como la producción de la exposición inaugural.



Ministro Presidente: **Ernesto Ottone Ramírez**
Subdirectora Nacional: **Ana Tironi Barrios**
Jefe de Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes: **Ignacio Aliaga Riquelme**

CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO CERRILLOS UNA IMAGEN LLAMADA PALABRA

Editor

Camilo Yáñez Pavez

Dirección y coordinación editorial

Florencia Loewenthal Viggiano y Aldo Guajardo Salinas (CNCA)

Desarrollo de contenidos de mediación artística

Programa de Mediación, Departamento de
Educación y Formación en Artes y Cultura (CNCA)

Corrección de estilo

Aldo Guajardo Salinas (CNCA)

Asesoría editorial

Catalina Mena, Barbarie y Roberto Karmelic Bascuñán

Dirección de arte

Soledad Poirot Oliva (CNCA)

Diseño y diagramación

Diego Valenzuela Bais (CNCA)

EXPOSICIÓN UNA IMAGEN LLAMADA PALABRA

Curador

Camilo Yáñez Pavez

Equipo curatorial, coordinación y producción Macro Área Artes de la Visualidad CNCA

Varinia Brodsky Zimmermann, Simón Pérez Wilson, Felipe Coddou
McManus

Coordinación General

Claudia Gutiérrez Carroza (CNCA)

Arquitecto

Felipe Berguño Cañas

Producción General

Agustín Herrera Bravo

Comunicaciones Macro Área Artes de la Visualidad

Paulina Herrera Martínez

Administrador Centro Nacional de Arte Contemporáneo

Rolando Osorio Gómez

Encargado técnico

Gabriel Saxton Briones

Programa de Mediación

Jefe de Departamento

Educación y Formación en Artes y Cultura
Pablo Rojas Durán

Procesos Transversales

Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura

Christian Báez Allende

Encargada Regional

Educación y Formación en Artes y Cultura

Región Metropolitana

Daniela Paz Farfán Montes

Acciona. Componente Mediación Artística

Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura

Caterina Forno Markusovic

© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016

Registro de Propiedad Intelectual nº 270.230

ISBN (papel): 978-956-352-168-9

ISBN (pdf): 978-956-352-169-6

www.cultura.gob.cl

Las fotografías pertenecen a los(as) autores(as) citados(as) en los
créditos fotográficos y su uso ha sido debidamente autorizado para
esta publicación.

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Para la composición de textos se utilizó la tipografía Modernica.

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre del año 2016 en los
talleres de Salesianos Impresores S.A., en la ciudad de Santiago (Chile).

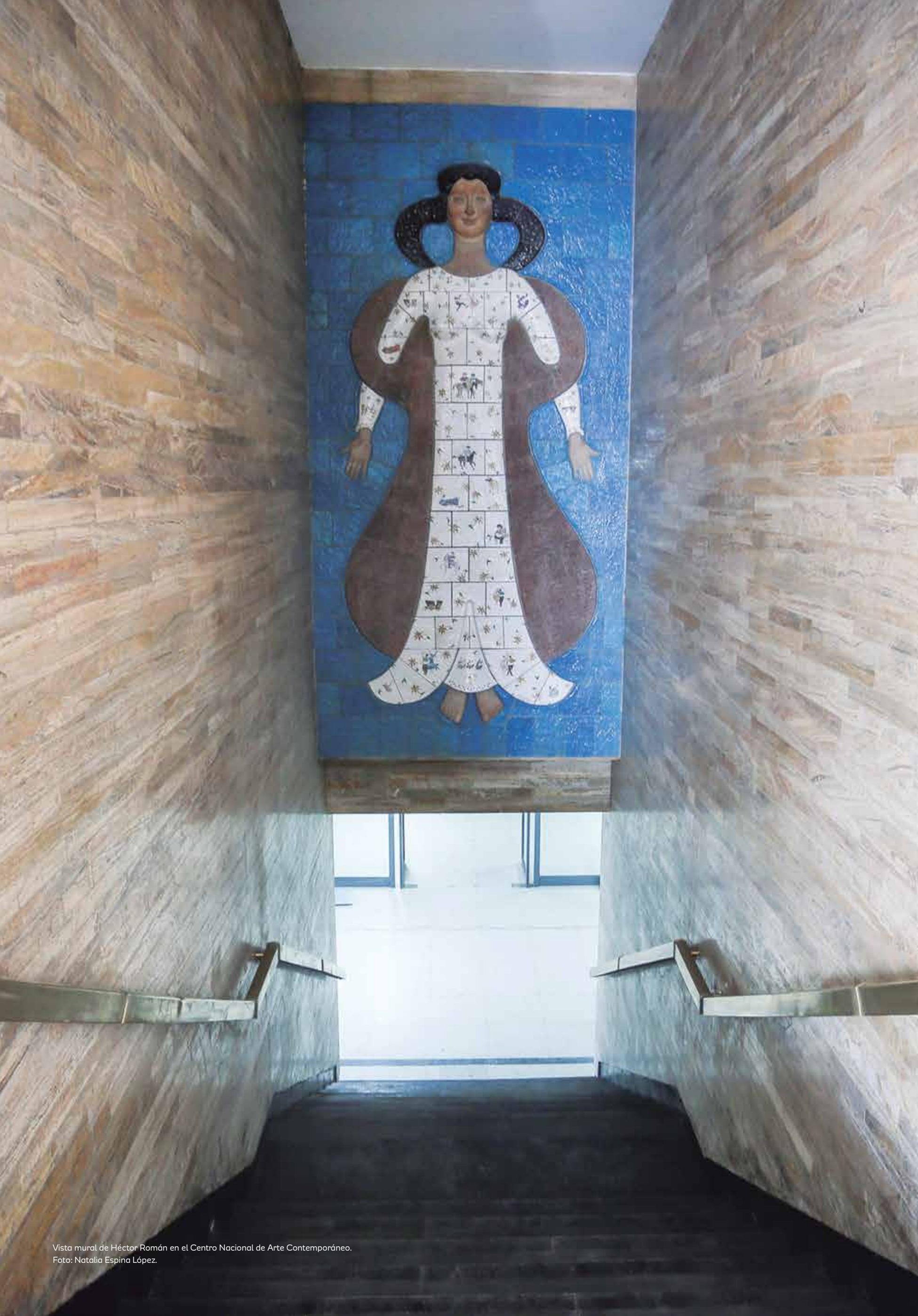
Se imprimieron 10.000 ejemplares.

Los textos y las interpretaciones de las obras contenidas en el presente
catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Vista mural de Héctor Román en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo.
Foto: Natalia Espina López.



Imagen portada: Eugenio Dittborn



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Gobierno de Chile