

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Carolina **Lara**
Guillermo **Machuca**
Sergio **Rojas**



Patrick HAMILTON

Mario NAVARRO

Livia MARÍN

Francisco VALDÉS

Ignacio GUMUCIO

Guillermo CIFUENTES

Iván NAVARRO

Mónica BENGOA

Jorge CABIESES

Demian SCHOPF

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Máximo CORVALÁN

Cristián SILVA-AVARIA

Carolina RUFF

Rodrigo BRUNA

Claudio CORREA

Sebastián PREECE

Patrick STEEGER

Isidora CORREA

Camilo YÁÑEZ

Pablo FERRER

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, por Carolina Lara 5
Traducción xx

EUFORIA Y DESAPEGO, por Guillermo Machuca..... 15
Traducción xx

EL CONTENIDO ES LA ASTUCIA DE LA FORMA, por Sergio Rojas..... 35
Traducción xx

ENTREVISTAS, por Carolina Lara..... 77

01 Patrick Hamilton79
Traducciónxx

02 Mario Navarro87
Traducciónxx

03 Livia Marín95
Traducciónxx

04 Francisco Valdés 103
Traducciónxx

05 Ignacio Gumucio..... 111
Traducciónxx

06 Guillermo Cifuentes119
Traducciónxx

07 Iván Navarro..... 127
Traducciónxx

08 Mónica Bengoa135
Traducciónxx

09 Jorge Cabieses 143
Traducciónxx

10 Demian Schopf 151
Traducciónxx

11 Máximo Corvalán 159
Traducciónxx

12 Cristián Silva-Avaria..... 167
Traducciónxx

13 Carolina Ruff175
Traducciónxx

14 Rodrigo Bruna.....183
Traducciónxx

15 Claudio Correa191
Traducciónxx

16 Sebastián Preece199
Traducciónxx

17 Patrick Steeger.....207
Traducciónxx

18 Isidora Correa215
Traducciónxx

19 Camilo Yáñez 223
Traducciónxx

20 Pablo Ferrer231
Traducciónxx



Copyright © Carolina Lara
Equipo editorial: Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas
Producción y entrevistas: Carolina Lara
Dirección de arte y diseño: Mariana Babarovic
Retratos: Gonzalo Donoso www.gonzalodonoso.cl
Otras fotografías: Jorge Brantmayer
Asesor de edición: Roberto Gómez
Transcripciones: Juan Lara
Traducciones: José Manuel Quiroz
chileartextremo@yahoo.com

Patrick HAMILTON

Mario NAVARRO

Livia MARÍN

Francisco VALDÉS

Ignacio GUMUCIO

Guillermo CIFUENTES

Iván NAVARRO

Mónica BENGEOA

Jorge CABIESES

Demian SCHOPF

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Máximo CORVALÁN

Cristián SILVA-AVARIA

Carolina RUFF

Rodrigo BRUNA

Claudio CORREA

Sebastián PREECE

Patrick STEEGER

Isidora CORREA

Camilo YÁÑEZ

Pablo FERRER

Carolina Lara (Osorno, 1971) es periodista formada en la Universidad de Concepción (1989-1993), Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994-1995) y estudiante del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Colaboradora estable de El Mercurio desde 1995, escribe sobre arte también para otros medios y catálogos de obra, desempeñándose, al mismo tiempo, en el ámbito de la gestión y la difusión cultural.

Translation on page XX.

INTRODUCCIÓN

Carolina Lara

“CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” es un libro que propone un acercamiento inédito a la escena crítico-experimental surgida en el país de posdictadura, ya que se perfila desde las voces de sus propios protagonistas: reúne las entrevistas a veinte artistas chilenos emergentes entre las décadas de los 90 y de los 2000, con una completa recopilación de fotografías de obras que permiten recorrer desde sus inicios las respectivas trayectorias para verificar nexos y singularidades. Este acervo trabajado por la periodista Carolina Lara se enfrenta al análisis exhaustivo de Guillermo Machuca y Sergio Rojas, destacados académicos nacionales que –desde la teoría e historia del arte, y la filosofía– entregan sus propias lecturas sobre un arte reconocido genéricamente como “neoconceptual” y que en Chile ha acontecido en un contexto de grandes transformaciones políticas, sociales y culturales.

VEINTE MIRADAS

La idea de hacer el libro “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” surgió por una situación bien puntual. A punto de arrancar el nuevo siglo, ya hacía un tiempo que se vivían cambios importantes en la historia artística local, ocurriendo un fenómeno de proliferación de autores y propuestas nuevas, inserto en un contexto de posdictadura, neocapitalismo y globalización. Sin embargo, no había publicaciones –de llegada y lecturas amplias– que dieran cuenta de ello. Una instancia editorial que revisara estas tendencias de carácter crítico-experimental y que tuviera un alcance más o menos masivo. Y esto era grave: había una distancia entre este circuito de obras “neoconceptuales” y “la gente”, en un momento en que se pasaba del discurso público al ejercicio de las políticas de apoyo cultural.

Cuando emergía un buen puñado de artistas de avanzada dando cuerpo a un circuito, ¿qué sabía (y sabe) de arte contemporáneo el “gran público”? Mientras el arte en Chile se sacudía de la dictadura, cambiando, revelando otras preocupaciones, ¿qué pasa entre esta escena y la sociedad en que se inserta? Es más, ¿qué pueden decir los jóvenes artistas chilenos al mundo? Y, mientras este movimiento se fortalece en Santiago, ¿qué pasa con el arte en regiones?

Sólo esta paradoja estaba clara: mientras proliferaba la producción de catálogos específicos de obras con análisis de connotadas firmas –un material de registro, difusión y reflexión fundamental, pero parcial, fragmentado y elitista–, el último libro, que hasta esos momentos permitía revisar la historia en la biblioteca del arte chileno, había sido escrito en 1988. De los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “Chile Arte Actual” era el único material de consulta con una perspectiva que abarcara casi todo el siglo XX, abordando los hitos del proceso de modernización de la plástica nacional hasta fines de la dictadura. Sobre el arte de los '90, prácticamente no había textos. Una falta editorial donde las excepciones –como el catálogo de la tercera exposición de “Chile, cien años de artes visuales” (2000, Museo Nacional de Bellas Artes) curada por Justo Pastor Mellado; las recopilaciones anuales de Galería Animal, del Centro Cultural de España, de la desaparecida Galería Posada del Corregidor; la publicación de la muestra “Cambio de Aceite” y el número especial de “Arte y política” de la revista Crítica Cultural– confirmaban la regla.

En el año 2004, el proyecto “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” bien podría haber sido una especie de homenaje: se inspiraba en el carácter didáctico de ese libro de la Universidad Católica de Valparaíso, que hasta hoy se publica. Pero esta nueva investigación encontró su lugar en un diálogo entre el periodismo especializado, la teoría del arte y la filosofía, efectuando lecturas y cruces no necesariamente historiográficos sobre las prácticas emergidas el último tiempo, donde también hablan los protagonistas de estas narraciones, una selección de veinte artistas que ha egresado de universidades locales entre las décadas del 90 y de los 2000. Cada uno de ellos fue entrevistado con la idea de abrir sus propuestas a nuevos públicos, de entender en qué consisten estas nuevas tendencias e ir en busca de aquello que aún no ha sido dicho a través de la infinidad de catálogos que han incitado.

La periodista Carolina Lara, el teórico e historiador de arte Guillermo Machuca y el filósofo Sergio Rojas, son los autores de esta investigación. Un equipo que seleccionó a los artistas en la medida de su inscripción en pleno cambio de siglo: por la consistencia de las respectivas producciones artísticas, la persistencia en un trabajo que los ha llevado a ser individualidades reconocidas en el circuito experimental chileno, y por la efectiva inserción tanto local como también ha ocurrido –en varios casos– a nivel internacional. Son artistas nacidos entre 1968 y 1978, formados en universidades locales y que han irrumpido en el medio preferentemente durante la segunda mitad de los años 90 (Patrick Hamilton, Mario Navarro, Livia Marín, Francisco Valdés, Ignacio Gumucio, Mónica Bengoa, Guillermo Cifuentes, Máximo Corvalán, Iván Navarro, Patrick Steeger, Cristián Silva-Avaria, Sebastián Preece, Claudio Correa, Carolina Ruff, Rodrigo Bruna, Demian Schopf y Camilo Yáñez). Para terminar de perfilar el período y dar luces tenues sobre el futuro de la escena con algunos talentos muy recientes, pero que ya han dado que hablar: Isidora Correa, Jorge Cabieses y Pablo Ferrer.

¿La metodología? Ésta ha implicado documentación, análisis bibliográfico, la entrevista in situ, la reflexión y la discusión constante al interior del grupo. En las entrevistas se ha buscado que los mismos artistas se pronuncien sobre sus obras y el contexto, para entender –desde su génesis– propuestas generalmente complejas, aportando las imágenes de obras que permitan realizar un completo recorrido a través de las respectivas trayectorias. La cercanía del lenguaje coloquial y la fluidez de una conversación, se rescatan aquí como estilo autónomo y complementario al planteamiento teórico. A su vez, los textos reflexivos que anteceden a las entrevistas se hacen desde distintas especialidades y con un lenguaje pensado, al mismo tiempo, en la accesibilidad de la información, completando un material periodístico, gráfico y analítico que se relaciona en un diseño coherente a la visualidad abordada y al sentido masivo de la publicación. Todo este material se difunde también en PDF a través de la Web, con un concepto visual que busca facilitar la lectura y recoger en forma viva el espíritu de obras singulares, la estética de un entramado visual preciso, ya más cercano a las corrientes internacionales en el tránsito al siglo XXI.

El libro abarca –entonces– unos diez años, a partir de la instauración de importantes cambios en el mundo del arte nacional, al entrelazarse tendencias neoconceptuales y posminimalistas, énfasis crítico-experimentales, la transición democrática, el florecimiento de una sociedad neocapitalista, la conformación de una institucionalidad cultural y la emergencia de un grupo numeroso,

informado e inquieto, que sale de las universidades y pronto copa el circuito del arte local, para aventurarse en la internacionalización de sus carreras. Todo esto en un momento histórico donde se tiene la justa sensación de que en el arte todo es posible.

La instalación, el video arte, los desplazamientos hacia el objeto y el espacio de lenguajes como el grabado, la pintura, la escultura o la fotografía, obras efímeras, el trabajo con desechos, con el propio cuerpo, con el paisaje o la ciudad: éstas son algunas de las prácticas que los artistas de los '90 han heredado de un siglo de vanguardias en el mundo, y de tres décadas de modernizaciones en la plástica chilena, las que comenzaron por los años 60 para radicalizarse entre los '70 y '80 con un movimiento reconocido como Escena de Avanzada. Pero el momento y el lugar han cambiado, y la generación actual ha conjurado su propia escena. ¿Cómo es? He aquí algunas aproximaciones.

Para el bronce (frases que han quedado dando vueltas, que no necesariamente salvó el trabajo de edición y que continúan siendo indicios de las condiciones del arte chileno actual): “El arte chileno es una lata” (Mario Navarro). “Yo misma me he preguntado si esto no se ha transformado en una pequeña formulilla” (Livia Marín). “Me pego con una piedra en las... (*piiip*)... si alguien llega a comprender totalmente mi trabajo” (Francisco Valdés). “Con Machuca, Silva-Avaria y Dittborn, formamos una especie de Club de Toby” (Patrick Hamilton). “Nunca lo he dicho, pero soy hijo de detenido desaparecido” (Máximo Corvalán). “Pese a que me molestaba que allá hubiera puras minas cuicas, entré a la Católica porque la Escuela de Arte de la Chile en ese tiempo se había cerrado” (Mónica Bengoa). “El arte siempre ha sido elitista” (Cristián Silva-Avaria). “¿Qué hago acá?” (Sebastián Preece trabajando en un subterráneo con un montón de escombros). “El lenguaje de la Escena de Avanzada era como comer ulpo: es nutritivo, pero no para todos los días” (Camilo Yáñez). “Siento que no me acomoda producir obra a través del método Fondart” (Isidora Correa). “Salir de Chile me abrió el coco de manera brutal” (Demian Schopf). “No me interesa cómo hablan de arte los teóricos” (Iván Navarro). “Acá las estrategias de filiación y de inscripción de obra son bastante enredadas y torcidas” (Guillermo Cifuentes). “Ya pasó lo conceptual” (Rodrigo Bruna). “El peor mal que tiene el arte en este minuto son los curadores” (Patrick Steeger). “Como si a uno le pidieran andar de Chapulín Colorado todo el día. Y ¿quién paga el chipote chillón?” (Claudio Correa al ser cuestionado sobre su doble presencia en el circuito experimental y el comercial). “Mi problema es con el exceso de universidad que tiene aquí el arte. Con una manera de ser ‘inteli-

gente' que está buena para jugar ajedrez, pero que no seduce a nadie" (Ignacio Gumucio). "Hasta ahora, nunca he vendido una obra ni las he realizado para ello" (Carolina Ruff). "La fantasía que yo tenía cuando entré a la escuela era que no se podía pintar" (Pablo Ferrer). "Por tener un trabajo interesante, no me costó entrar al circuito. Aunque trabajé con Gonzalo Díaz en el magister y se vea sospechoso" (Jorge Cabieses).

EL NUEVO EXTREMO

La publicación cuenta con entrevistas realizadas por la periodista Carolina Lara, durante 2004 y 2005, a cada uno de los autores seleccionados. Reuniones que se sucedían mientras Santiago se dibujaba con nuevas y fabulosas autopistas, con letreros resplandeciendo al atardecer, con más cemento, más hijos, con más vértigo y menos tiempo para sentarse a pensar. En reuniones personales y vía e-mail, a través de múltiples llamadas telefónicas, en visitas a exposiciones, en sesiones fotográficas por sitios urbanos, leyendo catálogos y sitios Web, antes de que viajaran por el país o al extranjero, veinte voces fueron grabadas en plena juventud y con carreras en ascenso, refiriéndose a la génesis y al desarrollo de sus obras, a las estrategias y temas singulares; al contexto común. Hasta armar un itinerario que pone en resistencia la idea de que efectivamente esta generación, que promedia los 30 años de edad, conforme una "escena local", lo que implicaría encontrar nexos y filiaciones más allá de las incumbencias generacionales.

Junto a abundantes imágenes de obra que permiten efectuar recorridos individuales y lecturas paralelas, las secciones son una galería que además aborda temas como la situación del arte y del artista (joven) en Chile, la realidad histórica que le ha tocado enfrentar y lo que entiende por arte en un contexto bien diferente al de sus antecesores.

¿Cuáles son las escuelas que han marcado pautas? ¿Cuáles los maestros determinantes, los referentes, la manera de entrar al circuito? ¿Por qué estos autores parecen estar más cerca de las neovanguardias internacionales que de la historia del arte chileno? ¿Cómo se relacionan con el mundo de la teoría, de la docencia y con otros ámbitos del quehacer cultural? ¿Cómo se gana la vida en Chile un artista dedicado a instalaciones, disposiciones objetuales y a montajes eminen-

temente efímeros? ¿Cómo asume la manualidad y la tecnología? ¿Y temas como la identidad, lo doméstico y cotidiano, lo público y lo privado, la propia biografía, la trama urbano-social, la historia? ¿Cuál es el rol del artista (en Chile)?

Por supuesto que varias de estas preguntas no tienen respuestas únicas, conllevan cuestionamientos nuevos o múltiples cavilaciones. Porque si algo está claro al momento de la investigación es que la historia recién se escribe.

Con esta oportunidad de elucubración, el teórico de arte Guillermo Machuca y el filósofo Sergio Rojas, entregan sus propias versiones sobre el arte chileno de este tiempo, abordando en los respectivos textos problemáticas como la relación con las prácticas precedentes, la academización de los lenguajes, la renovación de los géneros, la noción de instalación y neovanguardia, la internacionalización de las estrategias, el vaciamiento político, más la problemática relación arte-contexto, entre otros tópicos imprescindibles en el ámbito de la estética y la filosofía contemporáneas.

En “Euforia y desapego”, el primer autor propone un corte inaugural para la escena de los '90 dado por dos exposiciones clave: Zona Fantasma (1994, Gabriela Mistral) y la I Bienal de Arte Joven, curada por él en 1996 en el Museo Nacional de Bellas Artes, y donde se consagran artistas de fines de los '80 junto a algunas individualidades surgidas a comienzos de la década entonces presente. Junto con proponer los ejes que permiten una lectura general del grupo –determinada por operaciones de desplazamiento de la pintura y del grabado, por innovaciones escultóricas, el posminimalismo, la cosmética del consumo, la lejanía de los referentes internacionales y el problema de la precariedad en el arte chileno, entre otros–, el académico aborda también algunas condiciones propias del contexto actual, como la dilución de las categorías de lo local, la crisis del arte y su situación en los entramados de la cultura global.

“El arte se ha normalizado, se ha vuelto descaradamente paranoico, mimetizado con aquello –el mediatizado imaginario cultural y social del poscapitalismo– que supuestamente debiera interpelar”: ésta es una de las inquietantes conclusiones a las que Machuca llega en sus “Dieciséis notas sobre arte chileno actual”.

El historiador plantea, además, que una de las condiciones que explican las actuales características del campo plástico local es “la academización del arte y del pensamiento crítico dentro de la enseñanza universitaria”. En estrecha relación con esto, dice, “habría que contemplar un creciente proceso de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los 60 hasta la recuperación democrática”.

Luego, en el texto “El contenido es la astucia de la forma”, Sergio Rojas realiza un exhaustivo análisis de las condiciones del arte chileno actual, ejemplificando sus reflexiones con análisis de obras que exceden la selección de este libro; ordenando, al mismo tiempo, su texto en temas como el problema de lo internacional y la localidad, arte y dictadura, la reflexión irónica, la interrogación al poder desde el arte, para culminar con un capítulo en el que intenta dilucidar una pregunta inmensa: “¿Por qué el arte es hoy tan ‘importante’?”.

Una clave para Rojas es si las generaciones más recientes de artistas pueden ser comprendidas efectivamente bajo el rótulo de “posdictadura”, donde temas y recursos usuales son lo cotidiano, la parodia, el fragmento, el work in progress y la relación crítica con el poder. “Si bien son varios los artistas que señalan que la dictadura es el tema político de sus obras, lo cierto es que, en muchos casos, dicho tema opera más bien como un recurso o pretexto para investigaciones estéticas y formales acerca de sus propios procesos de producción”, dice el teórico sobre un movimiento de obras donde parece ser propia la distancia entre el arte y “la cosa pública”.

A través de estas páginas, el académico interroga las nuevas tendencias desde ámbitos ineludibles para la estética actual, como la noción de “contemporaneidad”, la crisis de la historia del arte, la “muerte del arte”, el “retorno” de la pintura, la preeminencia de “lo internacional”, la relación entre arte y política, entre arte y vida, la estética del consumo, los fenómenos de globalización y la sociedad del espectáculo. Al mismo tiempo, el filósofo se sumerge en algunas coordenadas clave del pensamiento contemporáneo, como la sociedad del control y la biopolítica, contextualizando las vanguardias locales de entre siglos, y proyectando la noción de arte en la compleja e inestable realidad actual.

“Hace ya mucho tiempo que el arte no es simplemente un medio en el cual se procesan aspectos de la realidad, como si se tratara de hacer ingresar en el ámbito del arte ciertas situaciones, objetos o significados predados, para entonces proceder a poner en obra una reflexión o una perspectiva al respecto... El arte subvierte, desvía, transgrede las formas y los códigos inerciales de producción y significación del mundo. ¿Será éste el momento en que la lógica de la modernización entra en una situación de crisis o de un definitivo agotamiento, planteando entonces la necesidad de recuperación de una cierta densidad local?”, continúa agudo el autor.

De este modo, “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” se plantea también como una instancia para que dos importantes teóricos del ambiente artístico nacional reflexionen sobre lo ocurrido y confronten sus miradas, realizando sendos aportes en un territorio donde han primado los diálogos furtivos, los análisis fragmentados y las propuestas dispersas.

En definitiva, el libro se acerca desde distintos puntos de vista a una escena artística, perfilada en posdictadura y en sintonía con las corrientes internacionales, desde un país que intenta superar su carácter insular enfrentándose a las redes de la globalización, entre el ocaso de los ideales y el despuntar de un nuevo milenio. Un arte extremo en el tiempo, en el espacio geográfico y en una sociedad re-fundada entre el trauma y el fulgor engañoso de un éxito económico donde los líderes son efímeros y los ídolos colectivos no son más que creaciones de farándula.

LA AVANZADA DESDE “EL CUERVO”

Una noche de invierno de 2004, al fondo del Bar El Cuervo, había un grupo reunido después de una inauguración en la Galería Bech. “Yo, cuando vi a Leppe, encontré tan potente su trabajo que no lo pude resistir y me puse a escribir sobre él”, algo así decía Nelly Richard a unos pocos artistas y un par de periodistas que quedaban junto al expositor, para explicar su ausencia entre las firmas que hay detrás de las nuevas generaciones. Con la teórica que dio nombre a la Escena de Avanzada, se conversaba relajadamente sobre arte. Era una hora en que afuera llovía y adentro se dibujaba el abismo entre dos momentos de nuestra historia. Entre la neovanguardia de la dictadura y la generación emergente durante los primeros gobiernos democráticos. Una distancia

que se terminaba de explicar varios días después, por teléfono, cuando al otro lado del auricular, la reconocida teórica francesa radicada hace décadas en Chile, argumentaba que no podía escribir sobre la escena joven chilena, porque ninguna obra lograba conmoverla como alguna vez lo hizo Carlos Leppe con su enorme cuerpo gritando su historia de contenciones, impulsándola a elaborar uno de los textos más locuaces de la teoría chilena (“Cuerpo correccional”, 1980).

Bien particular resulta esta escena del arte que comienza a perfilarse en el país a mediados de los '90. Si es que –en primer lugar– existe tal escena única. Además, no es muy nacional, sino de Santiago. Se gesta en escuelas de arte universitarias que proliferan principalmente aquí como fenómeno afin, y de donde egresan artistas con ciertas retóricas comunes y temas similares, que tienen referentes cercanos, y que suelen trabajar con teóricos también locales. Generalmente los mismos. Pese a que se funda una institucionalidad que llega a fortalecer las prácticas jóvenes, las obras se concentran principalmente en algunas salas, galerías y museos de la capital. El sistema de validación implica tanto el aporte de curatorías como de teóricos que –obviamente– reúnen a artistas de su particular interés. También cunden las postulaciones en base a concursos de proyectos, desde el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes –Fondart– hasta determinar el acceso a las mismas salas de exhibición. Se funda una suerte de política institucional del “proyecto”. Dentro de un circuito que abarca la Galería Metropolitana –en Pedro Aguirre Cerda–, algunos espacios en el Centro y unos pocos en Vitacura, se pasea un contingente de artistas de vanguardia que es reconocido genéricamente como “conceptual”, siendo uno de tantos temas de discusión la imprecisión y el anacronismo del término.

Todos demuestran una preocupación por la autopromoción y por perfeccionarse a través de posgrados, academias y pasantías tanto nacionales como extranjeras (la mayoría ha pasado por el Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile). Varios son docentes. “Artistas-gestores”, saben llevar muy bien sus obras y “moverlas” en el circuito, dentro y fuera de nuestras fronteras. Son individualidades marcadas que no suelen integrar colectivos, dialogando apenas ocasionalmente con otros ámbitos de las artes, como el teatro, la literatura, el diseño, la música y el cine. No hay un movimiento interdisciplinario. Sí algunas voluntades que buscan instancias de creación paralelas, incursionando como curadores de exposiciones colectivas o como administradores de espacios alternativos, evidenciando así sus molestias frente a la estructurada institucionalidad cultural, de la que todos dicen ser críticos. No obstante, dependen fuertemente de ella.

De poco comprometida socialmente, de ser una especie de engendro académico, de erudita y sin alma, de oportunista y superficial. De todos estos cargos ha sido acusada la promoción de artistas de los '90. Cuestionada dentro de sus propias redes, vilipendiada por los artistas de corte más clásico, y por un público que no alcanza a reconocer sus códigos ni a reconocerse en un grupo de obras que acude con familiaridad a las neovanguardias internacionales de los años 60 y 70. Pese a que los maestros están principalmente en la Escena de Avanzada, entre otros agentes de un arte crítico en plena dictadura. El contexto dispar de los '90, impulsa a estrategias que ya no acuden al cuerpo ni a la ciudad, ni menos al sesentero eslogan del artista como un agente que puede activar un cambio social. Los creadores de hoy realizan quiebres radicales en los lenguajes, obras caracterizadas como desplazamientos, por traspasos y sucesiones de procesos técnicos, en un afán que redunde en el análisis y la crítica tanto del arte como de la institucionalidad, de las redes sociales y de aquellas que traman el poder. Pero una crítica que para muchos se queda en el espacio cerrado de una galería, en la disimulada intervención urbana, tejiendo historias escritas por teóricos y artistas-teóricos para un público (del arte) que en gran parte sólo parece estar formado por teóricos y por artistas-teóricos.

¿Qué personalidades se evidencian en estas páginas? ¿Artistas encerrados en sus talleres y computadores, leyendo libros y páginas Web, llenando formularios de postulaciones, viajando a bienales y a talleres de residencia en Estados Unidos y Europa? ¿O la de artistas que –atraídos por las pequeñas historias locales– construyen un itinerario que busca la conexión con el espectador (de acá), incluso nuevos espacios, deslindando las galerías hacia otros ámbitos de la ciudad, y hacia las salas que recién se abren en regiones?

Bueno, “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” es un libro que se hizo pensando en que todos estos artistas son individualidades que –dentro de su aparente apatía y exacerbación analítica– sí tienen algo que decir a la sociedad. Y no sólo sobre arte, sino también sobre lo que somos –o sobre lo que nos hemos convertido– dentro de un país que ha cambiado y que se prepara justamente con este tipo de preguntas para celebrar el Bicentenario.


RODRIGO BRUNA (SANTIAGO, 1971)

Entre 1992 y 1995, Bruna estudió Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Chile, para titularse en 1998 con una tesis dirigida por Francisco Brugnoli. Entre 1999 y 2000, realizó el Magíster en Artes Visuales en el mismo plantel. Allí, el taller con Eugenio Dittborn dio como resultado lo que ya se asomaba en el trabajo final de pregrado: el desplazamiento radical del lenguaje pictórico; una apropiación del espacio expositivo; el uso de materiales encontrados, como trozos de géneros y objetos cotidianos; además de operaciones como el reciclaje y la costura. Esto detonó un ámbito conceptual donde se cruzaban el ámbito de lo doméstico, la cultura pop y el contexto socio-político chileno. De esta etapa, resultaron las primeras instalaciones, que conformaron el ciclo "Reconfiguraciones Domésticas", realizado durante el año 2000 en espacios como una habitación de la calle Fanor Velasco, la Casa Colorada, la Posada del Corregidor y Balmaceda 1215. Entre 2001 y 2003, Bruna estudió en la Academia de Düsseldorf, llevando a exposiciones en Alemania y México, una obra sustentada en estrategias propias del site specific, dadas por la fijación en las condiciones del lugar. Al mismo tiempo, encuentra un hilo conductor en su heterogénea producción. En sus trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. En Chile expuso proyectos por envío en "Frutos del país" (MAC Santiago), "Arte y catástrofe II" (2002, MAC Valdivia) y en la individual "108 Puzzlespiele" (2004, MAC Santiago). Ya de vuelta en 2004, estuvo con "Medidas transitorias" en la Galería Gabriela Mistral.

108 puzzlespiele, 2004 (detalle). Puzzles con imágenes de demoliciones, sobres de envío, monitor de TV, secuencia fílmica. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA: ROSA MIRANDA)

ALGO SOBRE LA DICTADURA

Rodrigo Bruna es de aquellos artistas formados en la pintura académica que pronto dieron un salto abrupto a la instalación. Un caso nada raro en el contexto contemporáneo: el autor no volvió a tomar jamás los pinceles y en sus montajes lo pictórico duerme detrás de algún concepto formal o de una mirada que tiende a jugar con el color. Pese a que alguna vez soñó con el aroma a trementina y el abismo de la tela en blanco, en la universidad encontró una manera de trabajar donde no le importó desarrollar una técnica ni un oficio, sino investigar los materiales y sus connotaciones.

A Bruna pronto se le agotó la pintura en el sentido tradicional. La mancha, el dibujo, el grabado, el collage, el pegoteo, la costura y el patchwork: todo podía confluír en el cuadro. Pero lo que inicialmente fue una búsqueda a partir de la pintura, pronto lo llevó a producir un arte fuertemente teórico, donde los temas e hilos conductores había que descubrirlos detrás de disposiciones objetuales, en la experiencia del espacio y en señales visuales sin conexiones aparentes, que han necesitado de los textos de un catálogo para ser aclaradas.

En el ciclo “Reconfiguraciones Domésticas”, el autor llegó a un territorio que ya pudo denominar con propiedad como “instalación”, instaurando las estrategias propias que han seguido determinando su producción. Los montajes se titularon, respectivamente, “Redoméstica 38”, “Redoméstica 27”, “Redoméstica 34” y “Redoméstica 48”, donde los números eran los únicos indicios del tema de investigación inicial: correspondían a las edades de cuatro dueñas de casa que fueron muertas y desaparecidas por la represión militar mientras realizaban labores de casa. Sin embargo, el artista no partió exactamente de las historias de estas víctimas de la dictadura, sino de los informes respectivos que encontró en la Vicaría de la Solidaridad.

Al abordar relatos de tanto peso y dramatismo sin caer en una reconstitución escenográfica del lugar del suceso, el autor quiso resignificar la escena de desaparición. “¿Cómo no ser tan literal y ser más sugerente?”, fue la pregunta clave en un problema visual que resolvió trabajando con los fragmentos de estas historias y no con la historia: “Yo tenía conciencia de todo lo hecho por la Escena de Avanzada, de los trabajos del CADA, que había sido un arte muy comprometido políticamente. Mi trabajo tenía esos referentes, pero sabía que mi condición era distinta. Haber nacido en la dictadura me hacía visualizar esto de manera distinta. Era tomar un mismo material, pero sabiendo que con el tiempo transcurrido había que hacer una reconstrucción distinta, a partir de lo que yo estaba vivenciando, descubriendo y leyendo”.

“Reconfiguraciones Domésticas” fue —entonces— más que un interés por la historia de Chile reciente. En cada una de las instalaciones, en los montajes, el artista no se refiere a la dictadura ni a sus víctimas, no da señal alguna del tema político ni menos del contexto de las muertes. En esta serie Bruna realizó un torcimiento de la mirada y explotó datos aleatorios o accidentales.

Como en “Redoméstica 38”, donde los principales elementos visuales fueron mangas de plástico transparente rellenas con retazos textiles, “cuerpos blandos” (una cita sin premeditar a la obra de Juan Pablo Langlois, de 1969) que rodeaban y cubrían un sillón antiguo. Al muro iba confeccionada con tela acolchada la frase “LA VIERON SALIR CON MI VIANDA”.

En las instalaciones siguientes, el artista repitió el uso de trozos de tela, de textos fragmentados y de objetos domésticos, utilizando luego del sillón, una lavadora, un carro de supermercado y una máquina de coser.



OPERACIÓN A DISTANCIA

Apenas salió del Magíster en Artes Visuales, Rodrigo Bruna se fue a Düsseldorf, uno de los epicentros del arte contemporáneo europeo, donde su trabajo se enfrentó al talante crítico y cuestionador de maestros como Gerhard Merz y Daniel Buren, con quien termina la estadía en 2003. En la misma academia donde enseñó Joseph Beuys, Bruna se encontró con grandes hitos del arte internacional, pero también con problemas visuales que lo motivaron a abrirse a referentes y materiales inéditos. Allí prácticamente se vio obligado a conectar su propuesta a las grandes corrientes, reafirmando un camino recién iniciado en la instalación.

En la medida que su producción se concentró en esos pequeños resquicios (objetuales y conceptuales) de los lugares escogidos, Bruna se encontró –fascinado– con el pasado de la ciudad alemana y de la Postguerra, intentando –por otro lado– volver a vincularse con Chile.

Entonces realizó proyectos por envío, fundando una metodología basada en la colaboración de un tercero y en la ausencia del propio gesto. El artista ya no asistió al emplazamiento de las obras; y buscó reflexionar, desde su ausencia, sobre el concepto de autoría y de manualidad. “Esto partió un poco con buena voluntad, pero generó un proyecto interesante. ¿Qué pasaba si mandaba las instrucciones de la obra y otra persona las ejecutaba? Entonces me di cuenta de que no era necesaria la propia manipulación, sino la idea previa y el proyecto. Quien lo armara era circunstancial”, precisa el autor que, para ejecutar acá las instalaciones, ha trabajado con la artista Rosa Miranda.

Bruna fue exacerbando la idea del trabajo a distancia con operaciones colectivas vinculadas tangencialmente a la acción de arte.

En “108 Puzzlespiele” invitó a participar a 108 mujeres chilenas, enviándoles –desde Alemania– los respectivos rompecabezas que debían reconstruir durante la exhibición en el suelo del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Las imágenes de los puzzles correspondían a registros de demoliciones en Düsseldorf. Acompañó el montaje la serie de sobres de embalajes dispuestos en un muro, y un video documental de Postguerra sobre los trabajos de reconstrucción de las ciudades alemanas, realizados todos por mujeres.

Luego, “Medidas transitorias” fue una instalación que dependía esencialmente de la participación del público. La idea era que el espectador pasara papeles de diarios y revistas por dos trituradoras dispuestas en un muro de la sala, para que dos restauradores reconstituyeran las hojas pulverizadas, material rescatado que volvía a pasar por las máquinas. Como un gran acto maniático, la propuesta

tenía un escenario adusto, y una ordenación visual dada sólo por tres elementos: llos fajos de diarios y revistas, las trituradoras y la mesa de trabajo con implementos de restauración.

EL PODER DE LA INSTALACIÓN

–¿CÓMO TE ENCONTRASTE CON LA INSTALACIÓN?

“Mi encuentro surge de una puesta en crisis del soporte bidimensional propio de la pintura. Necesitaba desplazarme hacia el espacio real y experimentar con nuevos materiales. El libro de Javier Maderuello, ‘El espacio raptado’, me dio luces sobre el tema de la instalación y su relación con otras disciplinas. Pero yo venía de la pintura y debía buscar referentes desde ese lenguaje. Por esto, me resulta fundamental la obra de Kurt Schwitters, representante del dadá alemán, que parte de la pintura para pasar al collage y el ensamblaje. Sin embargo, la instalación para mí es sólo un medio de materializar ciertas problemáticas. Pienso que es un fenómeno poco analizado desde un punto de vista teórico y por tanto terreno fértil de confusión. Actualmente, ocupo el término por una cosa museográfica, de documentación, para determinar el campo en el que estoy operando”.

–¿CÓMO HA IDO EVOLUCIONANDO LA IDEA DE INSTALACIÓN EN TU TRABAJO?

“A través de mi producción ha habido distintos intereses. Primero fue el trabajo con el espacio y después surgieron materiales interesantes también, que debía articular en un lugar determinado. Pero, sobre todo, me fue motivando la idea de hacer interactuar a la gente en el espacio, de transformarlo en un contenedor activo, en una experiencia. Especialmente los sitios que ya tienen una carga son un estímulo para mi obra. En este sentido, puedo trabajar con las cualidades formales de un lugar o con su historia, funcionando a veces ambas instancias. Se trata de pensar la obra para un lugar, por lo que no trabajo siempre con los mismos materiales. El concepto es más fuerte, lo que no quiere decir que mi trabajo sea conceptual...”.

185

–¿POR QUÉ NO ES CONCEPTUAL?

“Es más fácil y no discutimos si digo que es neoconceptual. Es decir, que ya pasó lo conceptual. Un arte conceptual tiene que ser súper tautológico, se tiene que remitir a sí mismo, no tiene que tener referentes afuera. Para mí, la obra formal, que se autorrefiere, no me interesa, sino la creación de un concepto, de una idea o un sustento que vaya más allá de una pura forma autosuficiente, que es lo que me distancia del minimalismo, que tiene esa valoración de la forma por sí. En mi trabajo no ocurre. El concepto es importante, pero también es importante el proceso de la obra. El concepto es un inicio en todo un engranaje de cosas. Y siempre es externo a la obra”.

—SIEMPRE ESTÁS NECESITANDO UN CATÁLOGO O TEXTOS COMPLEMENTARIOS QUE AYUDEN A ENTENDER LOS MONTAJES. ¿ES LA MANERA DE ASUMIR EL DESFASE QUE HAY ENTRE LA HISTORIA DE LA OBRA Y LA EXPERIENCIA FORMAL?

“El tema de investigación siempre ha sido un referente nada más, un pretexto para comenzar un proyecto. Nunca he tenido la obligación de que la obra se remita directamente a él. Todos mis trabajos se arman por fragmentos y son fragmentos los que los unen. En ‘Reconfiguraciones Domésticas’ yo sabía que iba a haber un catálogo, así es que no me preocupaba que el proyecto no se entendiera al principio. Había algo vedado. En el trabajo editorial, los cuatro montajes lograron articularse formalmente y las distintas lecturas hacen que las obras sean asumidas de otra forma, entendiéndose también el proceso. El texto es un complemento que da ciertas claves, que conceptualiza e introduce la obra en cierto espacio para entenderla”.

HISTORIA DE CATÁSTROFES

—DESPUÉS DE HABER TRABAJADO (TANGENCIALMENTE) CON EL TEMA DE LA DICTADURA EN “RECONFIGURACIONES DOMÉSTICAS”, YA NO PARECES INTERESADO EN EL CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO DE CHILE. SIN EMBARGO, EN UN MOMENTO INTENTAS RECONECTARTE DESDE ALEMANIA. ¿CÓMO HA SIDO ESTA RELACIÓN CON LA HISTORIA LOCAL?

“Al principio tampoco había interés en vincular temas de contingencia a la obra, pero creo que, por la carga que portaban los objetos utilizados, me iba relacionando por el tema de la memoria. Había un recoger cierta iconografía popular, en trabajar con la ropa usada, con materiales encontrados, reciclados, usados o residuales, marcándose también algo de melancolía, donde no hay nada high tech, sino una materialidad más bien povera”.

“En Alemania me encontré con los grandes referentes de la historia del arte, ampliando más el discurso y oxigenando el trabajo. Me di cuenta de que lo que hacía en Chile era demasiado local. Formalmente no, pero las lecturas mantenían una identidad que restringía el trabajo. Sin embargo, por una necesidad de anclaje, siempre tomé ciertos temas locales. Claro que efectuando ciertos cruces. Entre distintas historias, entablo puentes conceptuales que nunca son obvios; y, si se analizan, resultan ficticios, a veces forzados y absurdos, aunque posibles e interesantes, como el nexo que armé (en una obra en Düsseldorf) entre el romanticismo alemán, la precaria condición del hombre frente a la naturaleza y la historia de los terremotos en Chile”.

“Pero, en general, ha habido un sentido transversal que tiene que ver con la idea de la catástrofe y la destrucción, así como con los procesos reconstructivos. Trabajo con los restos, con los excedentes de la historia o de una sociedad industrial; con historias fragmentadas, con documentos dispersos, con los escombros, con lo que queda. En mis trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. Asumo también que lo que vivimos en el país es parte de esos procesos, no sólo a nivel político, sino como producto de nuestra historia de catástrofes. Pero, como me motivan esencialmente los procesos reconstructivos en sí, me he centrado más en el proceso desde lo formal que lo que implican estos conceptos en la coyuntura local”.



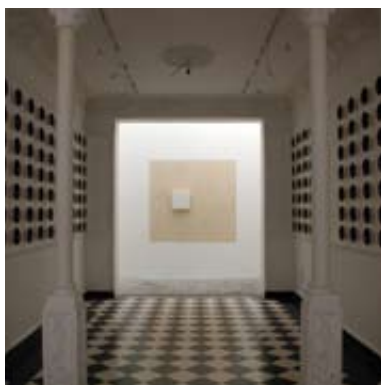
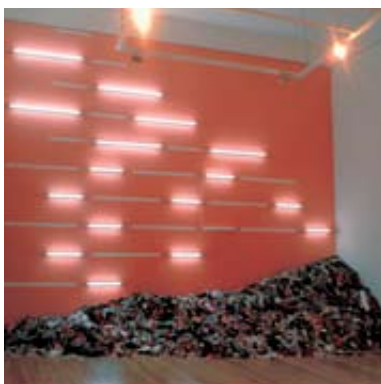
108 puzzlespiele, 2004 (vista general y detalles). Puzzles con imágenes de demoliciones, sobres de envío, monitor de TV, secuencia fílmica. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA: ROSA MIRANDA)





Medidas transitorias, 2004 (vista general y detalles). Materiales de restauración, escritorios, silla, fajos de diarios y revistas, dos trituradoras de papel. Galería Gabriela Mistral, Santiago.
(FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER)





Zerbrochene Teller II, 2004. Instalación e intervención del público. 147 platos de loza, martillo. Galería Garash, Ciudad de México.
(FOTOGRAFÍA: RODRIGO BRUNA)

Katastrophe I, 2002. Retazos textiles, tarjetas impresas y 17 tubos fluorescentes. "Frutos del país", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA RODRIGO BRUNA)

Brotlosekunst, 2003 (con la colaboración de Jorge Alvaro). Pan tostado sobre el cielo raso y el muro de un departamento. Stephanienstrasse 16, Düsseldorf, Alemania.
(FOTOGRAFÍA: RODRIGO BRUNA)

Redoméstica 34, 2000. Carro de supermercado, pintura, retazos textiles, bolsas de papel y plástico. Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Redoméstica 38, 2000. Mangas de polietileno transparente, sillón, tela circular y texto de tela acolchada. Fanor Velasco 27, Santiago.

Redoméstica 48, 2000. Máquina de coser, pintura y letras acolchadas de tela. Galería Balmaceda 1215, Santiago.
(FOTOGRAFÍAS: RODRIGO BRUNA)

AGRADECIMIENTOS:

Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart)

Centro Cultural Matucana 100

Alfred East

Galería Animal

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo de Arte Contemporáneo

Sepiensa.cl

Critica.cl

Escáner Cultural

Portaldearte.cl

Web Universidad de Chile

Portal Memoria Chilena (Biblioteca Nacional)

Juegos Diana

Café Ikabarú

Ignacio Jofré

y muy especialmente a Rodrigo Hidalgo



BBVA

1888

1888



CHILE A EXTREMO

en el cambio de siglo
nuevas tendencias

Sergio Rojas
Guillermo Mancera
Carolina Larra