

INFORME PAÍS
ARTES VISUALES

ÍNDICE

PRESENTACIÓN CATÁLOGO 4

Informe sobre Informe-País

Gonzalo Arqueros 6

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL 13

LUZ MARÍA BEDOYA 16

SANDRA GAMARRA 18

RAQUEL SCHWARTZ 20

PATRICIO CROOKER 22

ALICIA HERRERO 24

DANY BARRETO 26

YENNYFERTH BECERRA 28

ANDRÉS DURÁN 30

JUDITH JORQUERA 34

BERNARDO OYARZÚN 36

MARA SANTIBÁÑEZ 40

PATRICIO VOGEL 44

ITINERANCIA 49

TOMÁS FERNÁNDEZ 54

CARLOS DAMACIO GÓMEZ 56

ADOLFO MARTÍNEZ 58

FRANCISCA MONTES 60

RICARDO PIZARRO 64

SEBASTIÁN BAUDRAND 66

MARCELO FAÚNDEZ
(MACHERANO) 68

COLOQUIOS 71

Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia
César E. Vargas G. 72

MESA 1 75
Análisis de la historia reciente

Imagen de Chile
La crisis de una mistificación
Sergio Grez Toso 76

'Imagen-País' de la Unidad Popular y de la Dictadura chilena:
la disputa de los proyectos editoriales
Isabel Jara Hinojosa 82

La crisis de la representación histórica
Miguel Valderrama 89

MESA 2 94
Régimen crítico y políticas culturales

La crítica o las fantasías del orden
Carlos Ossa 95

Nada es, todo se otea.
Damián Selci 99

MESA 3 102
Horizontes del análisis estético: límites y alteridad

Imagen e identidad
Víctor Díaz Sarret 103

Informe país. Indiferencia del disenso.
Federico Galende 108

Paisajes peruanos, un reentry.
Rodrigo Quijano 112

Créditos 116

PRESENTACIÓN CATÁLOGO

INFORME PAÍS artes visuales es un proyecto curatorial independiente que propone preguntarse sobre las implicancias de la noción Imagen-País: Chile desde las artes visuales.

El nombre del proyecto INFORME PAÍS, alude, por un lado, a *el informe*: ensayo cuyo objetivo pretende informar; y por otro, a *lo informe*: aquello que no tiene forma. Este proyecto curatorial ha tenido como intención reflexionar en torno a la elaboración institucional de una Imagen-País que parece ciertamente ajena. Esto, sumado al tono oficial con un aire “ganador” que provenía de las celebraciones del Bicentenario a lo largo de Latinoamérica, hizo urgente instalar las reflexiones que este catálogo reúne.

Con el propósito de abrir la discusión y sustentar una reflexión crítica sobre las formas culturales que puede asumir el concepto Imagen-País consideramos imprescindible propiciar el diálogo con nuestros países vecinos, entre la capital y las regiones, y entre las artes visuales y otros campos disciplinarios.

Para promover este diálogo se llevaron a cabo diversas propuestas entre noviembre del 2011 y mayo del 2012:

- la Exposición Internacional INFORME PAÍS [Perú, Bolivia, Argentina, Chile] con artistas de Perú, Bolivia, Argentina y Chile en la Sala de Artes Visuales, del Centro Gabriela Mistral GAM en Santiago de Chile,

- la Itinerancia INFORME PAÍS [Santiago, Talca, Puerto Montt, Coquimbo, Ovalle] con artistas jóvenes chilenos que se presentó en varias ciudades del país,

- El Coloquio Internacional [Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia] donde fueron invitados intelectuales de distintas disciplinas (sociólogos, historiadores, teóricos del arte, escritores) provenientes de Argentina, Perú y Chile. Tal instancia, obedeció al interés de vincular las artes visuales con los variados saberes que recorren la mixtura cultural de los países convocados.

Creemos haber logrado el objetivo de construir una plataforma de reflexión, que propició el debate y la discusión. Pero estamos ciertos, a partir de la pluralidad de problemas abordados por los participantes y lo extenso del campo de problematización que hemos abierto, que debe continuarse la exploración en un tiempo no muy lejano.

Mara Santibáñez Artigas

Directora INFORME PAIS artes visuales

Santiago, 2012

CATALOGUE PRESENTATION

INFORME PAÍS artes visuales is an independent curatorial project that proposes to wonder about the implications for the notion of Nation-Image: Chile from the visual arts.

The name of this project “INFORME PAÍS” refers on the one hand, to the report: an essay which objective is to inform; and on the other hand, to the unformed: which does not has form. The purpose of this project has been to try to reflect on a Nation-Image that up to a certain point it seems arbitrary to us. Moreover, considering the official tone together with the ‘winning’ atmosphere proceeding from the Bicentennial celebrations all around Latin America made urgent to install the reflections that this catalogue gather together.

In order to open the discussion and sustain a critical reflection on the cultural forms that the concept Nation-Image can take we considered it was indispensable to support the talks with our neighbor countries, between the capital city and other regions of Chile, and between visual arts and other disciplinary fields.

Several proposals with this goal in mind were developed between November, 2011 and May, 2012:

- the International Exhibition INFORME PAÍS [Perú, Bolivia, Argentina, Chile] with artists’ works from Peru, Bolivia, Argentina and Chile in the Sala Artes Visuales of Centro Gabriela Mistral (GAM), Santiago, Chile,

- the Traveling Exhibition INFORME PAÍS [Santiago, Talca, Puerto Montt, Coquimbo, Ovalle] of only young chilean artists’ works that was presented in several cities of the country,

- the International Colloquium INFORME PAÍS [Practices of the territory: Art, Critics and History] with scholars from Argentina, Perú and Chile. Due to the interest in relating visual arts to the different knowledges that are present among the cultural mixture of the countries summoned scholars from various fields (sociologists, historians, art theorists, poets, etc) met in an open dialogue.

We believe to have reached the goal of building a platform that supports debate and discussion. But, we are also certain that from the plurality of the problems took into consideration by the participants involved and to the wide of the field of problems that we have contributed to open, the exploration should be continued in the near future.

Mara Santibáñez Artigas

INFORME PAIS artes visuales Director

Santiago, 2012

Informe sobre Informe-País

Gonzalo Arqueros

1. Del *informe*

Se puede definir y describir el informe como un “dispositivo de aminoración de la incertidumbre”. Una descripción acabada sobre su fisonomía formal y simbólica se encuentra justamente en el párrafo introductorio al relato “El informe de Brodie”, de Jorge Luis Borges.¹ El contenido de ese relato es un informe etnográfico sobre las costumbres de los habitantes de una remota región de África, que hablan un idioma sin vocales y se llaman entre sí arrojándose fango.

Borges declara en el prólogo de su libro, que el texto “El informe de Brodie” es una ficción, una parodia del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver. “A las sorpresas de un estilo barroco, nos dice, he preferido la preparación de una expectativa o de un asombro”.² El modo paródico de “El Informe de Brodie”, sin embrago, no anula los rasgos más elementales que corresponden a su género, a saber: dar noticia respecto de un acontecimiento o de una persona determinados.

De modo que leyéndolo podemos registrar los elementos fundamentales de que un *informe* se compone. Así como también su índole formal, siempre paradójica, o asombrosa, especialmente cuando el *informe* en cuestión reviste un carácter paródico o estético. Es decir, un carácter no necesaria o puramente científico o epistemológico, y donde el contenido tampoco es exclusivamente materia de hipótesis disponible sólo a la medición instrumental, a la prueba judicial o al lenguaje matemático.

A la fuente citada se puede agregar por lo menos otras dos, que ostentan en su título el término *informe* y que, a su tiempo, contienen indicios y señas de

utilidad para avanzar en la comprensión de la textualidad de este proverbial ejercicio “de aminoración de la incertidumbre”. Me refiero sin duda a los relatos “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato y a “Informe para una academia” de Franz Kafka. Los antecedentes y categorías que en los relatos citados glosan la índole formal del informe, describen sus condiciones de producción e inteligibilidad, e indican la complejidad de su estatuto textual y expositivo.

¿Pero, cuáles serían las condiciones mínimas para la existencia estética de un informe?

Debe ser un manuscrito olvidado entre las páginas de uno de los tomos de una vasta enciclopedia o de alguna obra literaria universal y haber sido hallado por la casualidad del oficio de lector. El manuscrito debe estar caligrafiado en otro idioma, de ser posible en una lengua olvidada, preferentemente latín, castellano antiguo, gaélico, árabe o algún dialecto del Véneto. La discusión sobre la fecha de redacción debe ser sugerida por indicios y marcas marginales, tales como anotaciones explicativas, correcciones u otros signos enigmáticos que testimonian la mano de su redactor y primer lector. Al pie del manuscrito debe leerse una firma que claramente revela un nombre, perteneciente a un hombre del que es casi imposible rastrear algo más que unas cuantas, pero suficientes, señas biográficas. El individuo responsable de la redacción puede ser un explorador, un militar, un marino, un misionero o incluso un desprevenido viajante de comercio, lo importante es que su informe se relacione con alguna región remota y abunde en detalles descriptivos

sobre los hábitos lingüísticos, políticos, sexuales, bélicos, estéticos o gastronómicos de sus habitantes. El manuscrito debe estar incompleto, pueden faltarle páginas, pero no al grado de hacerlo completamente ilegible, puede carecer de comienzo pero no de final, el cual debe sugerir a su vez, la condición de su redactor, situado entre la demencia y la lucidez extrema, justo en el punto en que el relato coincide con la paradójica actualidad de la escritura. Este punto, siempre semejante a la entrada o salida de un laberinto, debe ser un límite para el sujeto redactor, el que generalmente se encamina a la muerte, la locura o la más absoluta soledad.

A estos elementos y rasgos constitutivos debemos agregar el efecto de interrupción del tiempo y de lúcida, u oscura, conciencia del espacio que el informe genera. El informante narrador, generalmente concentrado o distraído en las alternativas de su avatar cotidiano, es sacudido y restituido abruptamente al tiempo por algo que lo extrae de su soñolienta vigilia. Algo que lo re sitúa ante lo desconocido y lo descubre brutalmente en el centro de su existencia inaparente, normalmente suscrita al orden institucional o espacial común, que puede ser la condición de miembro de una comunidad, de funcionario del estado, de súbdito de una corona, o de simple ciudadano o lector, situado en una oficina, en la calle, en la biblioteca o en un auditorio.

De modo que el espacio, público o privado, se vuelve repentinamente extraño e infamiliar, incommensurable, laberíntico y hostil, difícil o imposible de habitar por el sujeto, cuya incomodidad proviene del conocimiento del contenido de un texto laboriosamente descifrado, que lo hace conocedor de una información a veces horrible y prohibida, e inimaginable para el mundo. Materialmente el informe es un texto, un discurso que vehicula un contenido no revelado, sea secreto o público. Se acerca así, a la categoría de los espacios de confinamiento y conservación, al modo de las cajas, los cofres, las celdas.

En estricto rigor técnico se puede definir el informe como “un texto que informa”, pero, considerando que todo texto informa, éste sería uno cuya primera y principal función es hacer fluir la información, atenuando o disminuyendo la incertidumbre inicial respecto de un asunto específico. Pero el estatuto textual de un informe, es decir, si lo consideramos más allá de su contenido específico, en su complejidad de sentido, puede ser, como en el caso de los textos citados, de índole literaria, o más bien, estética. Esto

quiere decir que los informes, en los tres casos referidos como ejemplares, se refieren ante todo, a su propia condición de informe, que su contenido, etnográfico, judicial o biográfico, es un pretexto para el ejercicio de su forma, y que ésta se focaliza de manera compleja sobre su estructura productiva.

Un informe, podemos concluir, sería entonces algo más complejo que un dispositivo de aminoración de la incertidumbre. Quien informa, quien redacta un informe, organiza un cúmulo de ideas, cifras, nombres, figuras, etc. Describe un acontecimiento o un lugar, con sus señas materiales, espaciales y temporales, traza perfiles y fisonomías configurando así el retrato de un sujeto. Quien informa construye un corpus de sentido, un organismo poético, es decir, una forma en la que, al mismo tiempo, se actualiza el lenguaje y se evidencia una perspectiva de autor.

Tal es el caso de “Informe-País”, cuya primera y más elemental contextura sería la de un ejercicio curatorial temático, una convocatoria expositiva, definida en la articulación formal, visual y conceptual, entre un perímetro geográfico determinado, configurado por cuatro naciones, y el problema de la imagen de una de éstas. Un ejercicio curatorial, que parte de la elaboración, o la formulación a priori, de una incertidumbre interpelativa sobre la imagen de Chile.

Esto es, que parte por inscribir el efecto de incertidumbre que producen el territorio y la condición territorial y nacional como contenido del imaginario que sostiene la idea espacial, geográfica y política de país. El lugar exacto dónde se identifican hasta fundirse la imagen con la idea, en la forma de un nombre que ha devenido tópico y contenido del sentido común histórico, geográfico y político y sobre el cual, en general, el espectador distraído no se hace problema.

Nombre, sin embargo, repetido ahora al infinito en el “poema del nombre” que, en este sentido, sería Informe-País, y de cuya repetición, que es al mismo tiempo silenciosa y audible, latente y manifiesta, debe resultar una perplejidad fundamental, constitutiva de aquello que esos nombres inadvertidamente repiten. Y que es la forma en como la certidumbre de la condición histórica, política y territorial, se puede transformar en pregunta. Pero no en una pregunta por el contenido identitario de los países o por el origen de las palabras que los nombran, es decir, no una pregunta metafísica,

¹ Jorge Luis Borges, “El informe de Brodie” en *Obras completas* Vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1996. Págs. 449-454.

² Op. Cit. Prólogo, en Págs. 399-400.

sino una pregunta material, que interroga por aquello que da verosimilitud a un país, en suma, una pregunta por la “forma”. Y en este sentido, una pregunta estética, en la medida que en ella se aloja una suerte de conciencia o voluntad problemática formal, que asume que lo que comúnmente llamamos “país” no es otra cosa que un constructo o una invención, histórica, política, geográfica: una representación.

Sobre esta condición de invención y su estatuto representacional, normalmente alojado, o más bien reprimido por una especie de inconsciente nacional que la traduce en el lugar común que repetimos y que precisamente nos hace olvidar que se trata de una invención, es que trabaja Informe-País, y este trabajo, tal como se desprende de lo que declaran sus autoras es tanto estético como crítico. Esta doble condición, estética y crítica, es clara y constantemente puesta de manifiesto, en la interpelación que las autoras hacen a los artistas de las muestras y a los participantes del coloquio. Específicamente cuando en la serie de entrevistas a los artistas visuales se plantea que el objetivo es participar en la configuración de “un relato estético”, y cuando en la presentación del coloquio *“Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”*, se parte reconociendo que “es un problema” lo que da cuerpo a su proyecto y que tal problema es “...el concepto de imagen-país”³

No obstante, y como ya se ha hecho notar, el sentido de “Informe-País” no es resolver los problemas o dar respuestas a las preguntas que de ellos se derivan, sino literalmente, vaciar el concepto “imagen-país”, el que es formulado como “...un significante por llenar de contenido”⁴, en todas sus acepciones. De aquí la importancia, para nosotros, de comprender la pertinencia de la noción de “informe”, no sólo en cuanto mengua de incertidumbre, sino principalmente como premisa interrogativa fundante, cuyo efecto es, sino el vaciamiento del significante “imagen-país”, al menos si la indicación de su vacuidad.

De aquí que la gracia de “Informe-País” consista en mantener la vacuidad del significante y trabajar en la insustancialidad de las palabras y las imágenes, de modo que los conceptos (informe, imagen, país, nación, arte, obra, territorio, paisaje, historia, política..., etc.), no sean sino nombres, y las imágenes (informe, imagen, país, nación, arte, obra, territorio, paisaje,

historia, política..., etc.), figuras. Un modo ejemplar entonces de poner en suspensión el sentido y sus certidumbres para acceder a la dimensión del asombro, en el mismo registro pergeñado por Borges en su prólogo al informe de Brodie, es decir, en aquel que elabora un informe como *preparación de una expectativa o de un asombro*.

En este caso lo incierto o asombroso sería la categoría o el significante *país* en su condición de imagen. Pero al funcionar también como un índice de incertidumbre, el enunciado (el sintagma) “informe país” puede devenir en la figura inversa. Tal como ocurre con aquellos dibujos de marquetaría o de cuerpos geométricos simples en que, por un efecto visual, el punto de vista se desplaza o se invierte en la percepción y entonces lo profundo se ve prominente y lo prominente profundo. De esta misma manera, “Informe-País” puede poner en suspenso el sentido común de los conceptos “imagen” y “país”, y pasar de formula afirmativa a formula interrogativa, de cosa formada a cosa informe, de punto de vista a punto de fuga. Situándose así en un movimiento de constante ir y venir sobre el efecto interrogativo que nos deja la condición de “...significante por llenar de contenido”, que se ha conferido al enunciado “imagen-país”.

El espectador entonces, se pregunta si la incertidumbre que hemos referido no estaría ya contenida en la redundancia y la ambigüedad del enunciado “informe-país”. En el hecho de que ésta se pueda transferir del país al nombre y del nombre al país, ambos términos sin duda indisociables, pero al mismo tiempo asombrosamente disociados. Disociados quiere decir, separados, desprendidos cada uno de su lugar por la fuerza y el efecto problematizador ejercido como la voluntad interrogativa que las autoras han impreso al evento.

Pare ser justos con el ejercicio estético y crítico que ensaya “Informe-País” y de paso con el propio Borges, lector de Kafka, de Swift, de Melville y de Stevenson, proverbiales redactores de “informes”, debemos decir, siguiéndolo a él mismo, que, en última instancia, un informe, como cualquier otro texto instrumental, es imposible pues indefectiblemente deviene literatura. Un texto en el que se repiten otros textos, literaturas en las que se repiten otras literaturas, imágenes en las que se repiten otras imágenes.

La retórica del informe, la transcripción acuciosa del testimonio de un viajero,

los aforismos del viandante, poseen ante todo el estatuto de la representación y constituyen casos de ficción. Formas literarias, de modo que un relato épico, por el mismo efecto de inversión que ocurre en la marquetaría, puede devenir en la lectura, un caso de retórica instrumental o corporativa. Pero no olvidemos que es mediante la parodia, como imitación consciente e irónica, que se pone de relieve la estructura de invención de un texto, y se confronta críticamente con su forma, dejando ver su condición de ficción y su sentido convencional. Y así como Borges nos da noticia de aquellas literaturas que ha decidido como precursoras de la literatura que configuran sus propios textos y nos informa acerca de la lectura como principal operación estética y literaria, nosotros podemos informar acerca de las operaciones que “Informe-País” ejerce como curatoría. Y considerar como fundamental en éstas el efecto de inversión paródica de los términos del enunciado, cuyo rendimiento, advertimos, radica en la elaboración estética de los contenidos del sentido común histórico, político, geográfico, que se repite cada vez que pronunciamos la palabra “país”.

2. Del país

“La naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el “pago”, en “país” o “paisaje”.⁵

Este breve párrafo nos ilustra sobre la serie de transformaciones lingüísticas que constituyen la formación del concepto de “país” o “paisaje”. Para nosotros ambos términos tienen un significado claro y designan un objeto sabido y preciso, pero no siempre tuvieron el carácter de tópicos o lugares comunes en nuestra lengua y en nuestra cultura estética. Como bien ha explicado Javier Maderuelo, la raíz de los términos “paisaje” y “país” es el término latino *pagus* con su ablativo *pago*.

“*Pago*, nos dice Maderuelo, con su forma latina inalterada, es una palabra que aparece en documentos españoles desde el año 1100 y que aún perdura para referirse a una tierra o heredad, especialmente cuando se trata de viñas u olivares. Pero, con el paso del tiempo, el término *pago*, como expresión de la idea de lugar, fue dejando paso a la palabra país, que expresa las ideas de

región, provincia o territorio y que, junto a nación, son las acepciones que actualmente posee el término *país*.”⁶

Sin entrar en más detalles sobre el tema, lo que leemos en el párrafo citado es una advertencia fundamental acerca la índole histórica de las palabras “país” y “paisaje” y las transformaciones que llevaron a la formación de la idea y el término “paisaje” en su acepción estética. De modo que si es posible asumir una analogía o identidad entre ambos términos, es también necesario considerar que ésta se debe a una diferencia de énfasis entre ellos.

En tanto el sustantivo “país” nombra el lugar físico o natural, el término paisaje se formó en la relación estética que se establece entre un sujeto y un lugar físico o natural determinado. Pero esta relación fue hecha posible por el arte, tal como lo atestiguan los términos en que fue inscrita en 1737 por el *Diccionario de Autoridades*, como “la representación de un pedazo de país en pintura”.⁷

No obstante, la plena incorporación del término “paisaje” en el vocabulario estético y artístico español fue tardía y difícil, al grado que aún hacia la mitad en el siglo XIX no había adquirido plenos derechos de ciudadanía en la lengua. Lo relevante, sin embargo es identificar que la historia de la palabra registra el paso del término latino “pago”, al término español “país”, como expresión de la idea de lugar. Y que tanto la idea como el término paisaje, se forman en el desarrollo de una relación estética y no ya ecuménica, es decir, relativa al lugar en que el se habita, al lugar del que se es originario o laboralmente dependiente.

Lo que resulta relevante en “Informe-País” es sin duda la correlación entre los términos “informe-imagen-país-paisaje”, arrojados como dados sobre un diagrama que inserta los nombres de cuatro países que comparten fronteras de diverso tipo. Países que forman un territorio geográfico extremadamente complejo y exigido, connotado históricamente como una región remota, al borde de la ecúmene y contigua con “el fin del mundo”. Un territorio atravesado por tensiones históricas, culturales, sociales y políticas, que a su tiempo han ido determinado las imágenes características de la región, una región en la que no obstante la condición fronteriza, los tránsitos son extremadamente dificultosos.

La serie de términos correlativos “informe-imagen-país-paisaje”, producen

³ Presentación COLOQUIO INFORME-PAÍS, *“Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”* Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile, diciembre de 2011. En este mismo volumen infra, Pág 72.

⁴ Ibidem. Infra, pág 72.

⁵ Francisco Calvo Serraller, “Concepto e historia del la pintura de paisaje” en VV. AA., Los paisajes del Prado, Editorial Nerea, Madrid, 1993, pág. 11-12.

⁶ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid 2005. Pág. 19.

⁷ Citado por Javier Maderuelo en Op. Cit. Pág. 29.

combinatorias diversas, con rendimientos también diversos que se focalizan principalmente sobre la noción de país, noción que es interrogada como imagen y desde la imagen, en cuanto ésta es su dispositivo de mediación más ejemplar. En efecto, en nuestra condición de sujetos y ciudadanos, “país” e “imagen” son dos dimensiones que se identifican y se intercambian.

En su voluntad estética e interrogativa, en su índole programática incluso, “Informe-País” nos dice que: *un país no es otra cosa que una representación*, una ficción. Y si de algo nos informa este “informe”, es precisamente de la condición de representación o ficción que todo país sería. Nos invita a pensar los países Perú, Bolivia, Argentina, Chile, como ficción histórica, política, económica, geográfica, cultural..., etc. Y especialmente nos invita a pensar nuestra propia nación -Chile- en su estatuto de ficción, es decir de representación, en sus dos formas principales: visual y lingüística. Pero “pensar” quiere decir aquí interrogar, y específicamente interrogar los símbolos, es decir, las imágenes, las palabras, los nombres que representan, y con los que representamos constante y distraídamente ese organismo histórico, político, geográfico, cultural, social, biográfico, etc., que es un país. La curatoría misma entonces, en la medida que no puede renunciar a los nombres y las imágenes en su calidad de lugares comunes, pues éstos son precisamente su “material de trabajo”, apuesta por ponerlos en funciones para des-encubrir, en ello la contextura simbólica que los sostiene.

Pero, tal como hemos sido testigos en las exposiciones y aún lo somos leyendo las páginas de este libro, no se ha optado por generar estereotipos, como marcas, nombres o figuras definitorias, sino por reunir un repertorio de muy diversos materiales. Un repertorio que literalmente conforma un archivo de signos, compuesto de figuras, imágenes, señales, palabras, nombres, gestos, memorias, sujetos... Un archivo de signos en tránsito, unos signos cuya gracia es la de estar articulados formando combinatorias diversas dentro de los límites del campo del arte, y al mismo tiempo en tensión con otras perspectivas y lecturas, críticas, oficiales o no, que puedan recorrerlos.

“Informe-País”, en su perspectiva de proyecto curatorial, en su condición de

archivo de signos en tránsito, responde tanto al efecto de perplejidad, como a lo indefectible de la representación. Responde a un “malestar” constitutivo y focalizado en el fenómeno de la producción de la imagen, siendo este fenómeno la bisagra que da lugar a la traducción del país en imagen y a la imagen en paisaje. Abriendo el campo del arte como el espacio privilegiado para elaborar y formular preguntas, para registrar, ordenar e informar de los elementos que las conforman y las miradas que las rubrican.

No es exagerado afirmar que todos los artistas y participantes, extranjeros y chilenos, cual más, cual menos, han elaborado sus obras sobre el giro problemático que implica el fenómeno recién descrito en su efecto de bisagra, entendido como un mecanismo de conversión. Los términos informados, “imagen, país, paisaje”, han sido puestos a prueba en cada una de las obras, las que tienden a coincidir en el índice de complejidad formal y en el gesto de productivizar y desarrollar diversos aspectos temáticos y formales característicos. Lo cual nos lleva a preguntarnos por incidencia de las obras respecto de la convocatoria, hasta qué punto la confirman y hasta qué punto la desmienten, o qué grado de obediencia o desobediencia presentan respecto de la interpelación programática que, en cuanto curatoría, les ha presentado “Informe-País”.

En este sentido “Informe-País” resulta un proyecto sintomático, en el que quedan registrados algunos de los tópicos que atraviesan el arte chileno contemporáneo, como la reflexividad estética, la pregunta crítica por la representación, la conciencia formal de la obra, la plusvalía del discurso crítico, la expectativa de exceder fronteras formales y geográficas, externas e internas, el imperativo de incidir críticamente en la cultura.

Me atrevería a ver en esta sintomática el reverso de un imperativo épico, heredado de los relatos del arte chileno contemporáneo, un imperativo que hace sistema con la certidumbre de, “tener un país”, cómo bien dice Damián Selci en el texto de su intervención en el coloquio.⁸ Se trataría, pienso, de una doble épica, del arte y de la nación -no olvidemos que se trata de un proyecto financiado por el Estado de Chile- de una épica de ida y vuelta que parece

⁸ Damián Selci, “Nada es todo se otea – sobre un poema de Yanko González.” COLOQUIO INFORME-PAÍS, “Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia” Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile, diciembre de 2011. En este mismo volumen infra, Pág 100.

determinar tanto la gravedad de las obras como autorizar la facilidad para hablar del país y la nación.

En “Informe-País” esta épica doble es fundamental, pues suministra la consistencia a su estatuto de ejercicio estético y crítico, aquel que nos lleva a suscribir la pertinencia del campo del arte a través de la inversión de los términos. A homologar “informe-país” con “país-informe” y así mantener la pregunta acerca del estatuto ficticio de la nación. En este caso, la certidumbre de tener un país resulta fundamental para recorrerlo y cubrirlo de norte a sur con una exposición de arte que versa sobre el estatuto representacional y ficticio de las nociones de país y nación.

Difícil operación sin duda, intrincada y oblicua, pero totalmente coherente, aunque quizá sin quererlo, con el concepto de “*otreo*” en el poema de Yanko González citado y por Selci.⁹ En su precisa e irónica exégesis del poema de González, Selci nos dice que la belleza (y en sordina nosotros agregamos que: el arte, el país, la nación...), “solamente puede existir en el *otreo*, en la mutación y la equivocación de la conciencia, que presupone una sustancia con la única finalidad de superarla.”¹⁰

Acaso “Informe-País” opera del mismo modo, suponiendo la existencia sustantiva de un país con la única finalidad de superarla, es decir, con la única finalidad de indisponerla y de pensarla haciendo trabajar el arte sobre ella. Sobre todo haciendo trabajar la imagen, liberando la imagen como un dispositivo crítico de inteligibilidad, que al mismo tiempo es lo suficientemente errático como para abrir paso a la ironía necesaria para reconocer que aquello que llamamos país no es otra cosa que un efecto de representación, una ficción histórica, política y geográfica, susceptible de ser informada en su contextura material e ideológica. Una materia primera y finalmente dispuesta al efecto formal y crítico que el arte imprime sobre las ideas, los sujetos, las instituciones, en la medida que, repetimos, no son sino representaciones.

⁹ El texto original de Yanko González dice: “*la belleza es griega. pero la conciencia de que sea griega es chilena. nada es, todo se otea.*”

¹⁰ Damián Selci, “Nada es todo se otea – sobre un poema de Yanko González.” En este mismo volumen, infra, Pág 100.

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL

Sala Artes Visuales. Centro Cultural Gabriela Mistral GAM

23 de noviembre al 31 de Diciembre 2011.



cerca /lejos, 2011

Perú

Videoproyección 8:25 min

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Trabajar en una obra a partir de un encargo muchas veces lleva algo de artificial en la medida en que uno se ve forzado a tejer argumentos sobre un pedido venido de fuera. En este caso particular de Informe País, me fue muy natural el que pronto asumiera el encargo de manera orgánica, como extensión del resto de mi trabajo. Chile es y ha sido en mi vida una presencia familiar, dada nuestra historia común, nuestros enfrentamientos, y el espacio geográfico que compartimos. Decidí tomar el encargo desde el lugar que me era más cercano, nuestra condición territorial y lo difuso de precisar límites entre nosotros.

Considerando el carácter performático, tu obra porta una operación tejida por la presencia y ausencia de tu figura ¿Podrías profundizar el sentido estético y político de esta relación Cerca/Lejos en la que ha sido incluido el territorio en común, o sea, el desierto?

Ese tejido de presencia y ausencia me gusta pensarlo precisamente en el propio entramado de lo estético y lo político dentro de nuestra relación y dentro de la pieza. Es decir, el tejido de ambos términos como una situación de ambivalencia, contradicción, espacio de límites difusos. Al territorio que compartimos le es propia esa imprecisión, nuestra frontera se encuentra en medio de un desierto de límites difíciles de visualizar. La homogeneidad del territorio lo hace poco singularizable, poco administrable. Y en términos no territoriales sino de relación histórica, también es posible encontrar ambivalencias entre nosotros, cercanías y distancias, estar y no estar. Pensaba que lo que quedaba como algo persistente era justamente la situación intermedia entre el uno y el otro, el medio mismo (la barra que separa ambos términos), que no opera como un corte sino más bien como un contenedor de movimientos y distancias variables. Mi figura en el video corre de manera errática, está presente por momentos y por otros largos momentos no está ¿Cuándo aparece? ¿Cuánto se demora en volver? Eran preguntas que la obra no quería responder. El encuadre fijo me servía como sustrato imperturbable: algo está –quizá sea el territorio- inamovible; y algo más, minúsculo, se desplaza sin dar señales de su posición, ni su paso siguiente, ni su desaparición, ni su espera.



¿Qué nos puedes decir de la poética visual del territorio que emerge en tu obra?

Un lugar común sería decir que me gustaría que el territorio se transformara en escritura, y sí, diré el lugar común. Hay algo de lo escritural que creo aparece, como una escritura sin caracteres; sin caracteres en el sentido de letras pero también de personajes. Es decir, sin narraciones, sin hechos, sin anécdotas, sin casi todo lo que hace el sentido de la escritura. Con lo cual me quedo con una escritura afásica y con un territorio inubicable.

¿Crees que las relaciones entre paisaje, movimiento y límite, que están en tu propuesta visual, puede ser leído también como una operación sobre el

uso del video, o sea, como una técnica que hace emerger la distancia entre habitar la imagen y habitar el desierto?

Creo que trátase del video o de alguna otra forma de hacer, siempre busco algo cifrado pero al mismo tiempo tangible. Aquello que queda suspendido en mis trabajos no parte de la nada o es una invención, sino que se origina en lugares, situaciones, cosas muy concretas. Pensar en la distancia entre habitar la imagen y habitar el desierto lleva al problema de la representación; yo creo entender que lo que busco en el trabajo que hago no se debate allí, en la posibilidad de representar, sino, ojalá, en algo que pudiera abrirse en la fricción entre un referente material y en simultáneo su capacidad de ser desconocido, ajeno, solo posible. Para volver a tus palabras diría que de cualquier forma estaré persiguiendo el límite y la distancia.

SANDRA GAMARRA

Gabinete del Pacífico, 2011

Perú

Copias de pinturas históricas intervenidas sobre tela.



¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Mi cuerpo de trabajo se basa en la copia y en el uso sistemático de copias de obras ajenas, si estas obras son además hechas por encargo, hay una doble sesión de pertenencia que desde mi posición de “creadora” delimita mi campo de acción. Trabajar en esos pequeños espacios es un ejercicio personal de libertad.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Nunca pienso en mi trabajo en términos de la singularidad, prefiero pensar que mi trabajo se camufla dentro del paisaje de imágenes, del flujo de información que recibimos cotidianamente. Mi trabajo lo que pretende es crear una pequeña fricción, un bache, en este discurrir que pareciera tener por finalidad la desinformación.

Tu obra ha recuperado el género de la pintura de guerra y específicamente el acontecimiento histórico de la “Guerra del Pacífico” ¿Qué rescatarías de la articulación del referente pictórico (el estatuto de la copia) y la modulación educativa que porta la imagen tanto en la historia del Perú como de Chile?

Lo que me lleva a trabajar con pintura, a hablar desde la pintura, es esta pátina de verdad idealizada, a diferencia de la fotografía por ejemplo, que pareciera llevar impregnada por naturaleza.

Copiar en pintura recarga simbólicamente la imagen, recuperas y reafirmas el discurso que conlleva la imagen pintada. Pero por otro lado, la misma co-

pia de la pintura, atenta contra ella, contra su valor de objeto único. Hay un doble filo en el hecho de copiar en pintura. Sobre todo cuando las obras originales se cargan de un valor objetual histórico, cuando la imagen ya no solo representa sino que es.

La pintura unida al discurso político crea panfletos, la pintura unida a la educación, puede crear monstruos parecidos.

Podríamos decir que el procedimiento de tu obra y el uso de sus referentes, es la ocasión para abrir el sentido de lo pictórico y su relación con el discurso histórico; dicho esto ¿Crees que la pintura puede ser todavía una estrategia crítica para hacer reflexiva la condición ideológica de la imagen histórica, su construcción y el poder que ejerce en el imaginario identitario de los pueblos?

Yo creo que en el imaginario popular, la pintura tiene todavía esa carga identitaria, junto con la escultura. Nuestros pueblos se han formado con esas imágenes, y pareciera que este proceso se ha terminado, fraguado, barnizado, junto con ellas. La identidad de los pueblos es un proceso en marcha y creo que el deterioro de estas imágenes primeras se puede usar como metáfora, no de la muerte del pasado, sino de la vigencia del presente.

¿Qué nos puedes decir de la experiencia visual producida en tu obra por la operación de repliegue y desgaste de la capa pictórica? ¿Existió una intención manifiesta para que el espectador manipulara la superficie de los cuadros?

Sí, quería que el deterioro o el envejecimiento de las imágenes no fuera dado solamente por el tiempo, por la autónoma acción de la materia, sino que la huella humana fuera visible y predominante en este proceso.

RAQUEL SCHWARTZ

RAM, 2011

Bolivia

Video instalación 3 min. Loop

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Abordar un riesgo interesante y ¡que pueda cumplir con el objetivo!

¿En relación al cuerpo de obra con el que has resuelto el concepto imagen país del encargo, cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

Comencé a pensar Informe País desde principios del 2009, así que tuvo un proceso de maduración. Pero luego se resolvió de manera muy simple, con una visión y mariposas en el estómago. Desde el principio me interesaba hacer una pieza que fuera sencilla, elocuente y poética.

Respecto al video instalación RAM, ¿Podrías hablarnos de las posibles significaciones del nombre con el que titulaste tu obra?

Es solo mar al revés.

Un aspecto importante de tu obra es que reúne en sí misma la tensión entre la belleza del gesto (el mar invertido) y la carga política que porta este tema en la relación a Chile y Bolivia. En virtud de esto: ¿Que opinión tienes del arte pensado como un acontecimiento para experimentar, ver y sentir al sujeto en tanto otro?

Sí, creo que todo es posible.

En la intervención de Víctor Díaz (participante de la tercera mesa del coloquio de Informe País) él señaló de forma muy acertada que, el verdadero límite entre Chile y Bolivia es precisamente el mar. En relación a esto y a la notable, sencilla e incluso minimalista operación que compone la poética de tu obra: ¿Cuál es según tú la clave para ingresar en tu obra? Te lo preguntamos porque la obra parece exigirnos desde su belleza visual, abandonar toda la sobredeterminación política e ideológica que conlleva el irresoluto problema marítimo entre Chile y Bolivia.

La poética, desde luego.



PATRICIO CROOKER

Pescadores, 2010

Bolivia

Serie fotografía digital



¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Lo primero que se viene a la mente cuando uno piensa en Chile es una larga costa y una dependencia con el mar. El mar como recurso y como la relación con los seres humanos. Para mí como artista-fotógrafo boliviano es muy importante buscar siempre un aspecto humano en mi trabajo, por eso que elegí los pescadores para hablar de Informe País. Fue muy gratificante poder documentar estas historias del mar, donde hay una importante lucha de sobrevivencia.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Mi trabajo siempre trata de tocar temas universales pero a la vez locales, por

eso esta serie de retratos muestra en primer plano el paso del tiempo, lo duro del trabajo en el mar. Quiero que estos primeros planos nos hagan reflexionar sobre la lucha del hombre contra las grandes empresas, lo local contra lo transnacional, los pescadores artesanales a lo largo de la costa chilena están siendo “exterminados” poco a poco por las grandes empresas pesqueras.

¿Podrías explicarnos cómo fue el proceso de tu obra, la experiencia con los pescadores?

Mi primer acercamiento con los pescadores fue muy conmovedor, ahí me di cuenta de la importancia de esta gente por contar sus historias, y de cómo hoy, por lo duro del trabajo y por las adversidades que sufren es cada día más difícil continuar el oficio, y cómo esta generación que está en vías de extinción, no quiere que sus hijos sigan sus pasos por lo duro que es, además de la amenaza de la pesca comercial. Todos fueron muy abiertos y sinceros en contar su relación con el mar y como ese oficio tan importante para Chile,

pasa desapercibido. Lo más lindo para mí fue pasar un par de noches en un bote con un pescador acompañándolo en la faena de pesca, no solo compartimos entre nosotros sino también pude ser testigo presencial de la relación que existe entre estos hombres y el mar, algo sin duda fascinante.

¿Te parece verosímil una interpretación político-afectiva de la fotografía, crees que el dispositivo fotográfico puede restituir a la imagen su condición sensible, es decir, rescatar el coeficiente de vida que la mediación del registro parece muchas veces anular?

La fotografía nos permite un acercamiento a la realidad que puede ser espantoso en el sentido que nos permite robar ese pedacito de tiempo y dejarlo en la inmortalidad. Estoy seguro que es muy importante en mi trabajo ser lo más fiel a la realidad y el primer plano de un rostro, en este caso pescadores artesanales en una serie donde podemos apreciar la diversidad, permite un acercamiento a la realidad de esos rostros curtidos por el sol, el mar y el

tiempo. Creo que es muy difícil hacer una separación entre lo personal y lo objetivo en este tipo de trabajos.

La operación fotográfica que nos presenta tu obra, hace experimentar al espectador la intensidad de toda una vida en la emergencia del rostro de un sujeto ¿Podrías referirte a la condición temporal entre la vida (los rostros) y el registro (fotográfico)?

Como decía, la fotografía nos permite dejar en la inmortalidad un fragmento de la vida del sujeto fotografiado y por eso es un recurso que se plantea como lo más cerca entre la vida y la muerte, nadie tiene el poder de detener el tiempo, pero la fotografía es una herramienta que se acerca a ese poder. Es muy importante también mostrar estos rostros que en primer plano pueden ser atemporales, es decir no tienen tiempo definido, solo son cada uno en su individualidad el reflejo que cada espectador puede construir a raíz de sus experiencias personales. Son figuras que existen pero que a la vez son muy anónimas.

ALICIA HERRERO

El Viaje Revolucionario!

Novela Navegada, 2010

Argentina

Instalación, mural y piezas gráficas

¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Significó abrir un espacio y una conversación que fluyó en heterogéneas articulaciones y destinos.

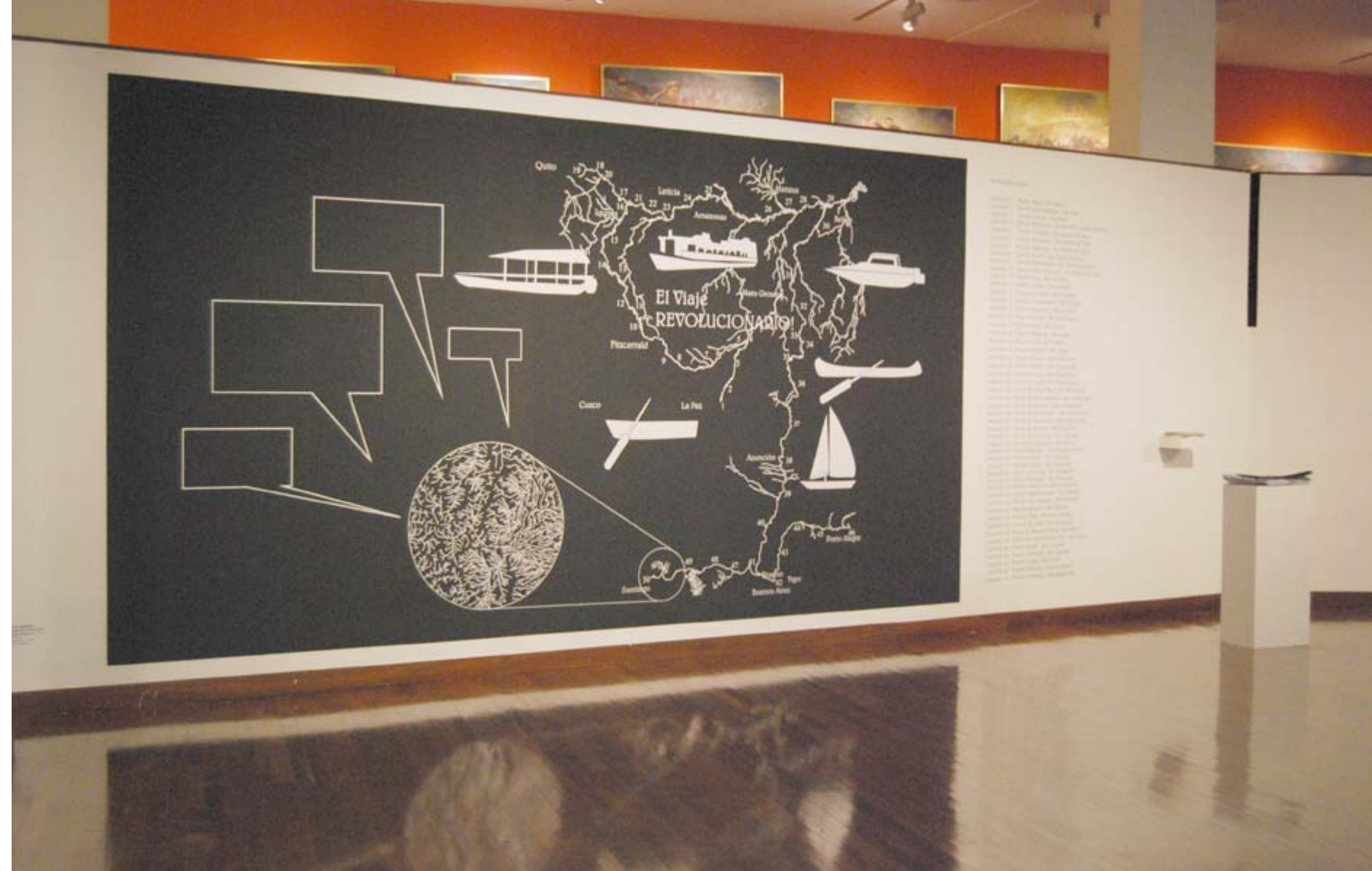
¿Cuál crees es la especificidad concreta que plantea tu trabajo material y discursivamente?

Mi obra es un ejercicio intersticial respecto a procesos de espacialización. Un potencial de posibles giros de unidad y deriva sobre territorio y subjetividad. Una dislocación de los géneros artísticos. EVR recurre a diversos medios y estrategias, y la forma “exposición” es parte de ello. Su existencia no depende de los dispositivos del arte, es un trabajo de investigación, cartografía y diálogo crítico, en curso desde 2010. Material y discursivamente construye una topología progresiva de capítulos-puertos creados desde la investigación de cartas hidrográficas de Sudamérica, tomadas de fotos satelitales que desarrolla la NASA, el dibujo de ríos que fluyen en una continuidad navegable, reflexiones de los diarios de Ernesto Guevara e investigaciones en cada uno

de los puertos. En el caso de Santiago de Chile se implicó una investigación sobre la resistencia de los estudiantes chilenos por recuperar la educación pública y parte de sus proclamas fueron incluidas en la pieza.

El mural que constituye tu trabajo parece diseñado como una hoja de papel, en referencia a la idea de novela navegada y a que cada una de las presentaciones de la obra constituye un capítulo en esta travesía. ¿Podrías referirte a esta utilización del espacio del muro?

El mural funciona públicamente como índice y puesta al día de la novela navegada en proceso, muestra su unidad espacial y temporal durante el tiempo de la exposición. Mientras que las postales y los posters proponen una relación performática con los visitantes y perviven más allá de la muestra, en destinos aleatorios. La postal posee un valor de uso y el poster convoca a “armar tu viaje revolucionario”, involucra la mirada y las manos del visitante, invita a tomar información de la web de la NASA, recortar, añadir nuevos tramos de ríos y nuevos capítulos-puertos, nuevos pensamientos, a contribuir al proceso de la novela, de su unidad y de su deriva. Consideras que ésta es una obra elaborada a partir de los cruces entre textualidad y visualidad y en ese



sentido, ¿podrías profundizar en esta idea? Es una pieza elaborada a partir de estrategias textuales, visuales y performáticas. Hay una textualidad recuperada como pensamiento crítico respecto a cuestiones de territorio y derechos públicos, y resaltada en su dimensión material. La herencia visual (el dibujo, el mural, el grabado) es expandida hacia posibles usos científicos y lúdicos, pero también hacia tecnologías gráficas del ciberespacio e industriales. Más precisamente hacia cualidades cartográficas y dispositivos comunicacionales con recursos performáticos -tácticas de circulación e inclusión- que le habilitan a EVR un proceso de autoalteración: subvertir la territorialidad del cubo blanco, la objetualidad “arte” y vulnerar la hegemonía de la “subjetividad especial” del artista.



DANY BARRETO

Op Guaraní, 2010

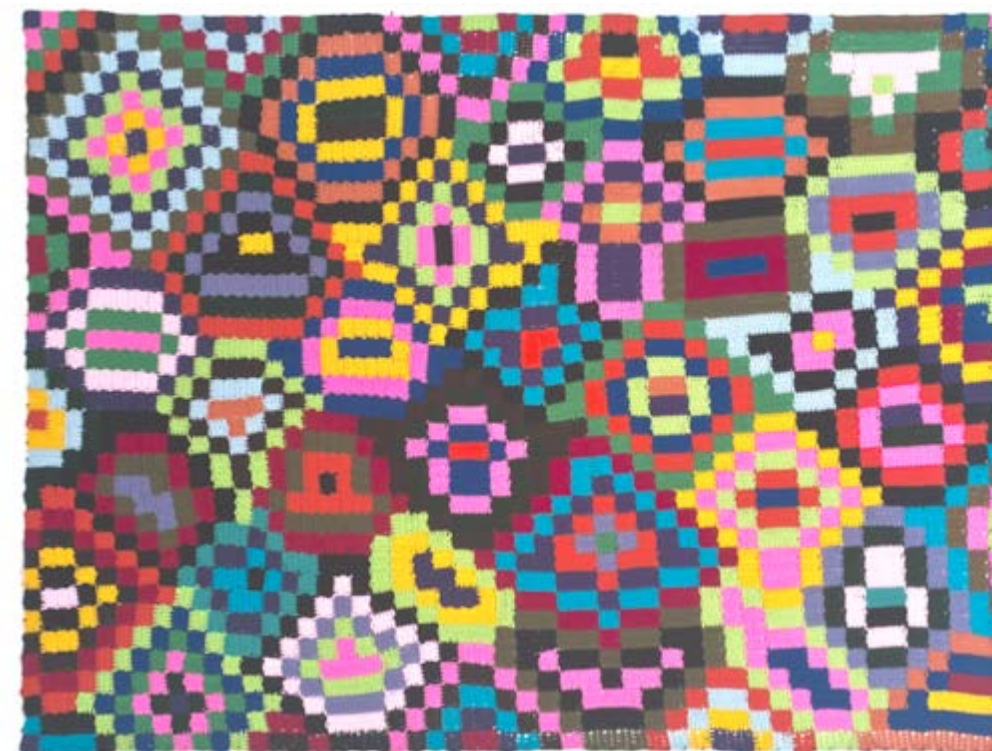
Argentina

Acrílico sobre tela, lápiz sobre papel

¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Fue muy interesante el encargo para participar de Informe País porque en general mi manera natural de trabajar es de desarrollar dos o tres series de producción a la vez. Y cuando me invitaron una de esas serie me parecía la adecuada, entonces al empezar el proyecto hizo que profundizara e investigara más en esos trabajos que justamente eran los más frescos o nuevos para ese momento. Ahora puedo decir que gracias a haber participado de Informe

País esa serie de trabajos han cobrado una madurez o mejor un sentido o rumbo que me reconforta con mi trabajo, y no siempre esto sucede. A veces nuestras producciones es mejor que queden en el olvido, pero en este caso me provocó más ganas de ahondar en estos trabajos. Es gracias a muchas cosas: en cómo se trabajó con las curadoras durante un año vía mail, cómo estaba desarrollado el proyecto curatorial, luego poder viajar, compartir e intercambiar ideas con los participantes de Informe País durante el montaje e inauguración.



¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

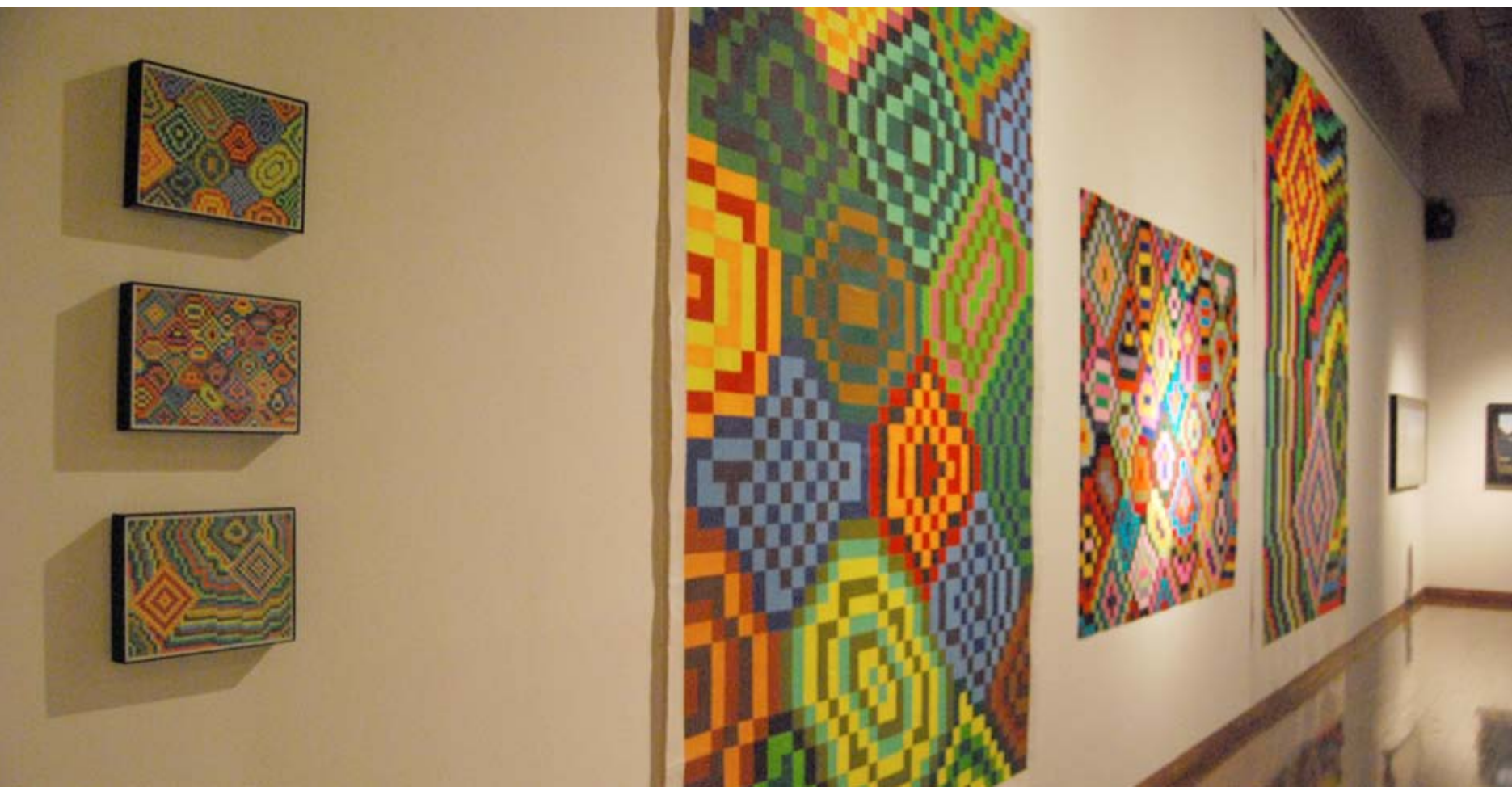
Elegí presentar “Op guaraní”, esta serie comenzó basada en unos dibujos muy simples en hojas cuadrículadas pequeñas pintadas con biromes de color, en formas geométricas. Esto inspirado en unas mantas coloridas y geométricas que teje mi madre para sus hijos desde que nací, y ahora para sus nietos. Al desarrollar más la idea para Informe País pasaron estos dibujitos a tomar otros tamaños, grandes formatos, y otros conceptos. Lo que empezó siendo una simple idea de diseño cargado de una poética particular, familiar, se transformó en una poética donde se fusiona lo familiar artesanal, casero, ancestral, latinoamericano con gérmenes europeos e indígenas, más nuevas lecturas que las mantas de mi madre no tenían pero los nuevos tiempos de una era digital le dan, como ver en ellas imágenes pixeladas, desdibujadas, desenfocadas. Quizás esta sea la lectura que me interesa más en este momento para este proyecto. Una obra muy artesanal con significados dados por tiempos tecnológicos. Así veo a los países latinoamericanos, pixelados y coloridos, híbridos culturales desdibujados, países que no se pueden leer claramente, pero vistosos.

Hay tres materialidades y formas de hacer que atraviesan tu trabajo: la tela, la lana y el papel. ¿Cuál es la particularidad que acarrea cada uno de esos soportes en tu trabajo?

Me interesa que en mi producción siempre haya una mezcla de materialidades, no me gusta mostrarme como pintor, escultor, fotógrafo, dibujante, ninguna especificidad que tenga que ver con lo técnico. Trato de aprovechar todos los medios posibles a la hora de expresar ideas en imágenes.

¿Podrías referirte al valor que le otorgas a la manualidad en el quehacer artístico y cómo esa manualidad “artesanal” supone una identificación con lo popular?

Lo manual me interesa conceptualmente. Mi gran fuente de inspiración surge de observar como en los barrios más pobres de Latinoamérica resuelven situaciones arquitectónicas, decorativas, religiosas, gastronómicas, vestimenta, jardines, etc., para la vida diaria. Como resuelven esas cabezas con muy pocos medios sobre todo, poca educación y preparación, situaciones estéticas cargadas de símbolos y conceptos.



YENNYFERTH BECERRA

Herbario fiscal, 2011

Chile

Instalación

¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

En general, de una u otra manera mi trabajo siempre se ha involucrado con la pregunta a la que fuimos convocados. Visualizar “Informe País” significó remirar nuestra imagen, nuestra construcción de imagen. Paulatinamente he abordado la habitabilidad como medio de conexión con el entorno y en este caso la imagen de territorio es esa atmósfera habitable. Es esa maqueta en la que de forma permanente somos parte y nos involucramos contribuyendo y aportando con símbolos, conexiones y significados.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Herbario fiscal es un conjunto de herramientas precarias, blandas, frágiles

pero que remiten a sólidos elementos de construcción. Son la representación de instrumentos que ayudan a la mano obrera a construir, simbólicamente, un país. Al exponerlos como un inventario logramos fiscalizar al elemento que nos recuerda, nos conduce con la historia y las historias de dichos recuerdos. Un martillo presiona, ayuda a unir pero también a separar. Son objetos expuestos en ganchos dorados cuyo color enaltece su pobre procedencia y rudimentaria categoría.

En tu trabajo cada material utilizado tiene un valor altamente simbólico, ¿cómo se articulan las relaciones entre ellos?

Cada uno adquiere su simbolización al ser reconocido por el espectador y vinculado con experiencias personales y es en ese punto donde se adecua al concepto de habitabilidad. Cada herramienta cosida y armada con hilo dorado como elemento preciado, como objeto cuidadosamente unido para recordar una imagen apela a historias personales expuestas en una especie de tendedero común, de clasificación sostenida pero que sin duda no tiene mayor estratificación que corresponder a un segmento de construcción, de construcción de país, de vivienda, de lo doméstico, de lo común y ordinario. El fieltro prensado como material y color unifica y estandariza las confecciones, cuyo lenguaje desde la confección domestica nos habla de otra realidad. Los grandes pernos dorados desde donde cuelgan dan valor a cada pieza. Todo el cuerpo blando y deforme se tensiona con la imagen dibujada y grabada sobre el sello en la cabeza de cada perno, una imagen entregada para el bicentenario de Chile recordando la labor de trabajo, una acción de contribución que por una parte recuerda su propia necesidad de hacer pero que por otra tiene la intensidad y carácter de agradecimiento, como si



el dorado y la moneda fuera el sitial necesario para agradecer al trabajador. Este emblema tautológicamente pareciera repetirse al ver las piezas colgadas como especies de banderas caídas sobre pequeños mástiles al interior de una construcción tentativa y narrativa de país.

La imagen del obrero ha sido utilizada y monopolizada políticamente por corrientes de distintos sectores con el fin de crear la sensación de unidad necesaria para la obtención del poder ¿En qué sentido tu trabajo piensa la imagen del “obrero”?

Claramente es el vínculo sugerido desde los objetos con el contexto real, es el medio que perversamente se sugiere como elemento de construcción de país. Digo perverso, porque la materialidad con que esta sugerido es inocua, frágil, desdibujada pero ridículamente enaltecida y cuidada. Es el emblema país, tal vez la especie de estandarte que nos corresponde dorado pero roído, costoso pero ordinario, mezcla entre lo que somos y lo que queremos proyectar. Este fundamento que considero es lema de lo que arma la imagen que cada sector político pretende construir, una doble estandarización visual entre concepto y materialización.

ANDRÉS DURÁN

Mirador, 2011

Chile

Fotomontaje



¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

La producción de obra, basada en el encargo de imagen País, no se distancia mucho de los procesos de producción que realizo normalmente. Chile y en especial la ciudad de Santiago ha sido el contexto y el escenario para mi trabajo visual, desde la experiencia de los interminables recorridos hasta el habitar en diferentes lugares dentro de ella. Sin embargo me ha parecido muy interesante el poder ver en un mismo espacio los diferentes Chile desde una mirada interior y el exterior.

¿Cuál crees que es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

“Mirador” son vistas fotográficas desde los cerros del Parque Metropolitano, imágenes que muestran diferentes sectores y barrios de la ciudad de Santiago. Las fotografías expuestas son construcciones visuales ficticias, en ellas se muestran primeros planos habitados a escala humana, y de fondo aparece la ciudad como un gran cuerpo.

Me interesa mucho trabajar con la seducción de la imagen, cuyos referentes vienen del cine, la pintura y la publicidad. Me atrae el poder generar imáge-





es que presenten situaciones ficticias, basadas en lugares y elementos reconocibles de la ciudad, presentando escenas solitarias y atemporales, que aluden a personas por medio de objetos e insinuaciones de habitabilidad.

En las imágenes del díptico existe una tensión entre la ciudad que mira, y el cartel publicitario que muestra. Dejando al espectador situado sin la posibilidad de ver cual es la imagen que se muestra ni quien puede ser el observador.

En tu obra se vislumbran diversas formas de habitar. Por un lado, el habitacional, las viviendas; por otro, el habitar un espacio destinado al trabajo, las oficinas y sin duda el precario habitar detrás de los carteles. ¿Qué

relación articulas entre la idea de imagen país y la noción de habitar que aparece en tu trabajo?

Me interesan las estructuras que se construyen para sostener las imágenes publicitarias, muchas de las cuales son bastante precarias y funcionan de manera independiente de la imagen que sostienen. En ese punto se puede ver una similitud con la sociedad que hemos ido construyendo y en la cual vivimos, donde la seducción de la imagen que queremos dar oculta por momentos una estructura inestable y precaria.

¿Podrías referirte al por qué en el primer plano tenemos un “detrás de la imagen”?

La idea de un “detrás de la imagen” o backstage claramente se hace presente en mis imágenes para esta exposición. Cuando era niño y viajaba con mi familia por la carretera, un juego que hacíamos frecuentemente con mis hermanas era tratar de descubrir que imagen corresponde al contorno del cartel de la pista contraria. El ocultar la imagen del cartel dejando ver solamente el contorno, insinúa miles de imágenes publicitarias que ya tenemos metidas en la cabeza y que nos rodean habitualmente.

Por otra parte la idea de una persona que pueda ocupar las estructuras de los carteles y habitarlas, me parece sacado de un libro de Kafka, me presenta un mundo que funciona en paralelo al orden predominante dentro de la ciudad dejando abierto a posibles historias.

Existe en las imágenes un primer plano a escala humana, marcado por los diferentes objetos de uso domestico, el sendero de tierra y rastros de una historia personal. En contraste con la masa de edificios y las autopistas.

JUDITH JORQUERA

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto In-forme País?

Al volver a Chile, luego de vivir un par de años fuera, pude constatar que la imagen país es un modelo de representación que dista mucho de la realidad que habita la gente común y corriente. Resulta interesante revelar y analizar todas aquellas inconsistencias que subyacen a este mecanismo político estandarizado de proyección un país, pues de una u otra manera, y entre líneas, se deja ver una realidad muy distinta, muy en desventaja con respecto a la imagen vigorosa y resuelta que se nos presenta. Desde esta reflexión es que decidimos elaborar el proyecto, creando una plataforma para abrir una discusión seria en torno a esta profunda problemática.

¿En relación al cuerpo de obra con el que has resuelto el concepto imagen país del encargo, cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

En lo personal, me interesa abordar los efectos colaterales y el costo social de la operación política de intentar fijar una imagen exitosa de Chile y sostenerla en el tiempo. Entendamos que la imagen país es una construcción estratégica que permite promocionarnos y proyectarnos hacia los mercados internacionales. También, a través de esta, se pueden definir características geográficas, políticas, históricas, económicas, entre otras, que conforman una síntesis de como es visto el país en el exterior. Esta imagen puede verse vulnerada ante cualquier crisis, repercutiendo directamente en nuestra actividad comercial internacional. Es por esta razón que se han implementado distintos mecanismos de regulación que permitan mantener la estabilidad de nuestra imagen proyectada. Uno de ellos corresponde al aparataje de vigilancia que rige nuestra vida cotidiana. Es ahí desde donde se funda mi obra, la que se apropia directamente de esta sensación de sospecha que cae sobre todos los ciudadanos.

Sin título, 2011

Chile

Objeto mecanizado y videoproyección

¿Podrías explicarnos tu obra a partir de la selección de los materiales que la componen, nos referimos a la producción objetual de la escultura mecánica y a la utilización del video.

He confeccionado una escena compuesta por un cóndor mecánico, recubierto en cartón, que observa una gran imagen de video en tiempo real que es proyectada sobre un muro. Esta imagen proviene del exterior, desde una cámara de video vigilancia.

El cóndor de cartón, despojado de todo el carácter épico de este magnífico animal, representa para mí la fragilidad de un sistema que se auto demanda eficiente e infalible y que con su torpe movimiento demuestra la carencia de una estrategia de inteligencia sólida y deja entrever su infinita desconfianza. Por otra parte, el video posee el grano característico de las cámaras de vigilancia, un filtro visual que reafirma esta escena de acecho y temor.

Lo que intenté hacer, fue reconstruir espacialmente las relaciones de poder que se establecen entre el vigilante y el vigilado. Donde el cóndor, ícono de nuestra institucionalidad cívica, nos observa suspicazmente, del mismo modo como nuestra autoridad política, elegida democráticamente, nos mira, atenta a nuestro comportamiento que avizora incorrecto. La configuración Panóptica que se instala, reflexión que se inicia en la proyección arquitectónica de la cárcel (J.Bentham; M. Foucault), se re contextualizan en un escenario nuevo, post Torres Gemelas, donde ese sentimiento de miedo a la insurrección vuelve a remecer la estabilidad de la clase dirigente, ahora apoyado en una nueva infraestructura tecnológica que agudiza la mirada vigilante.

¿Tu obra puede ser enfrentada como una «estrategia visual» que trabaja precisamente la condición política de “lo visual”; puedes referirte a esta condición político-estética de lo visual y la vigilancia que hay en tu obra?

El concepto de panóptico es fundamental para poder reconocer la relación que se establece entre ambos elementos presentes en esta escena. La vigilancia como mecanismo de control, tiene como principio modelar y regular la conducta de los individuos. Cada acto queda registrado, con el cual se pue-



den elaborar perfiles del comportamiento. Es feroz constatar que la ciudad, tanto en sus espacios públicos como privados, está absolutamente plagada de sistemas de video vigilancia, convirtiéndola en un gran panóptico, lo que atenta directamente con la libertad individual de las personas y genera la total pérdida de la vida privada. Aquí, el ejercicio visual es capturado por el aparataje de vigilancia. El registro visible, más que imagen, es una prueba culposa de una conducta impropia, que atenta contra el status quo que sostiene nuestra idea de país modelo. La imagen es explotada semióticamente hasta quitar todo lo visible que había en ella, dejando en su lugar reportes, descripciones, cronogramas y diagramas de flujo.

¿En la configuración de “orden Público” vemos algo así como una representación escénica del poder estatal; resulta fundamental para ti, pensar en el arte como un espacio de “toma de conciencia” respecto al orden social, y a cómo éste produce la imagen de un país seguro y democrático?

Es paradójico que para poder reforzar la idea de país seguro, se deba instalar mediáticamente la sensación de inseguridad, justificando así la proliferación de sistemas de vigilancia. En los espacios públicos como privados, la inseguridad no es producto de falta de vigilancia, sino más bien, un problema sistémico y que se debe entender como consecuencia directa de la desigualdad social. Es justamente ahí donde se fisura la idea de progreso.

Al respecto, el arte funciona como un ejercicio debelador, de re significación de la imagen despojada de sentido por el abuso de los sistemas de control. El arte nos permite restablecer la relación entre ciudadano y ciudad, perdida tras la imposición de un orden social que no permite habitar el espacio público en plenitud. La idea es detenerse un momento y mirar hacia arriba, ver la cámara que nos graba y preguntarnos por la legitimidad de la escena que se arma sobre nuestras cabezas.

BERNARDO OYARZÚN

Réplicas, 2011

Chile

Instalación

¿Qué ha significado enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

El encargo coincide con la investigación realizada en mis producciones artísticas y no significó una complicación plantearme los aspectos contemporáneos de la realidad de los estados-naciones, las repúblicas y las cartografías en América Latina. Lo más atrayente fue plantear un discurso anticolonial a partir de mecanismos mediáticos e imaginarios. La idea resultaba muy visual y crítica, sin ninguna fe sobre las imposiciones en América; la patria y una fe ciega sobre los estados-naciones y su imaginario nacionalista.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

Pone en duda todos los sistemas de dominación y orden eurocentrista impuestos en América. Trabajé con íconos nacionales, que por cuestiones de imposición, son parte de nuestro “orgullo nacional” y de una fe patriota exagerada que no tiene profundidad antropológica en el contexto local. La obra es una epifanía sobre la levedad patriota y el fanatismo obsceno sobre símbolos que consideramos nuestros, inducidos en nuestra identidad.

¿Podrías explicarnos tu obra a partir de la selección de los materiales que la componen?

Las réplicas son antecedentes de un imaginario de cierto sentimiento inducido y de estética local patriótica. Hay significantes adosados en ellos como un artificio de dudosa verosimilitud, obedeciendo a estrategias nacionales, algunas apropiadas para la imagen en el exterior; la moneda de cien pesos plasma un estereotipo de utilidad foránea, como estrategia publicitaria, sin honestidad. Otro ejemplo; un desvarío absurdo pensado desde su contexto matérico: la dislocación de la greda en el ET, distorsión de emprendimiento económico.

Busco auras simbólicas, medida que finalmente produce el objeto provocativo, por lo que construye y lo que distorsiona al mismo tiempo, es un referente sobre nuestros antecedentes históricos culturales, anti-contenedores de una pátina antropológica e histórica.

En tu orgánica de obra se puede apreciar el carácter político de la tensión estética que representan los objetos. ¿Qué nos puedes decir respecto a este procedimiento crítico sobre la iconología de los elementos que sostienen la cultura de nuestro país?



MEDIÁTICA

El proyecto articula el concepto de relativismos de los íconos supuestamente nacionales, desde la trasgresión material y simbólica. Parto de la base de que no existe una identidad natural desde las iconografías y que todas las construcciones nacionalistas obedecen a estrategias de inducción y posterior sometimiento, para intereses de un territorio específico.

¿Te puedes referir a la relación y el carácter de la violencia que hay entre la integración estética y la exclusión política del pueblo Mapuche?

La inclusión estética de la cultura mapuche obedece a una estrategia de Estado, como también lo fue ratificar el Convenio 169 de la OIT, Tratado Internacional sobre los pueblos indígenas y que entraba en vigencia en el 2009. La moneda de cien pesos sienta un precedente contradictorio; por un lado el contexto internacional con la imagen mediática y cínica de valorización de los pueblos originarios, pero al mismo tiempo se les reprime y se les procesa como terroristas. Lo cierto es que no hay ninguna razón para pensar en una filiación real del pueblo mapuche con la república de Chile.



Territorios Invisibles, 2009-2011

Chile

Instalación

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Fue más bien un (auto)encargo que permitía poner en circulación los temas que han sido fundamentales en mi producción, pues me interesa instalarme en lugares donde las imágenes fueron expulsadas y en ese contexto, pensar la noción Imagen-País Chile satisfacía esas promesas de reflexión.

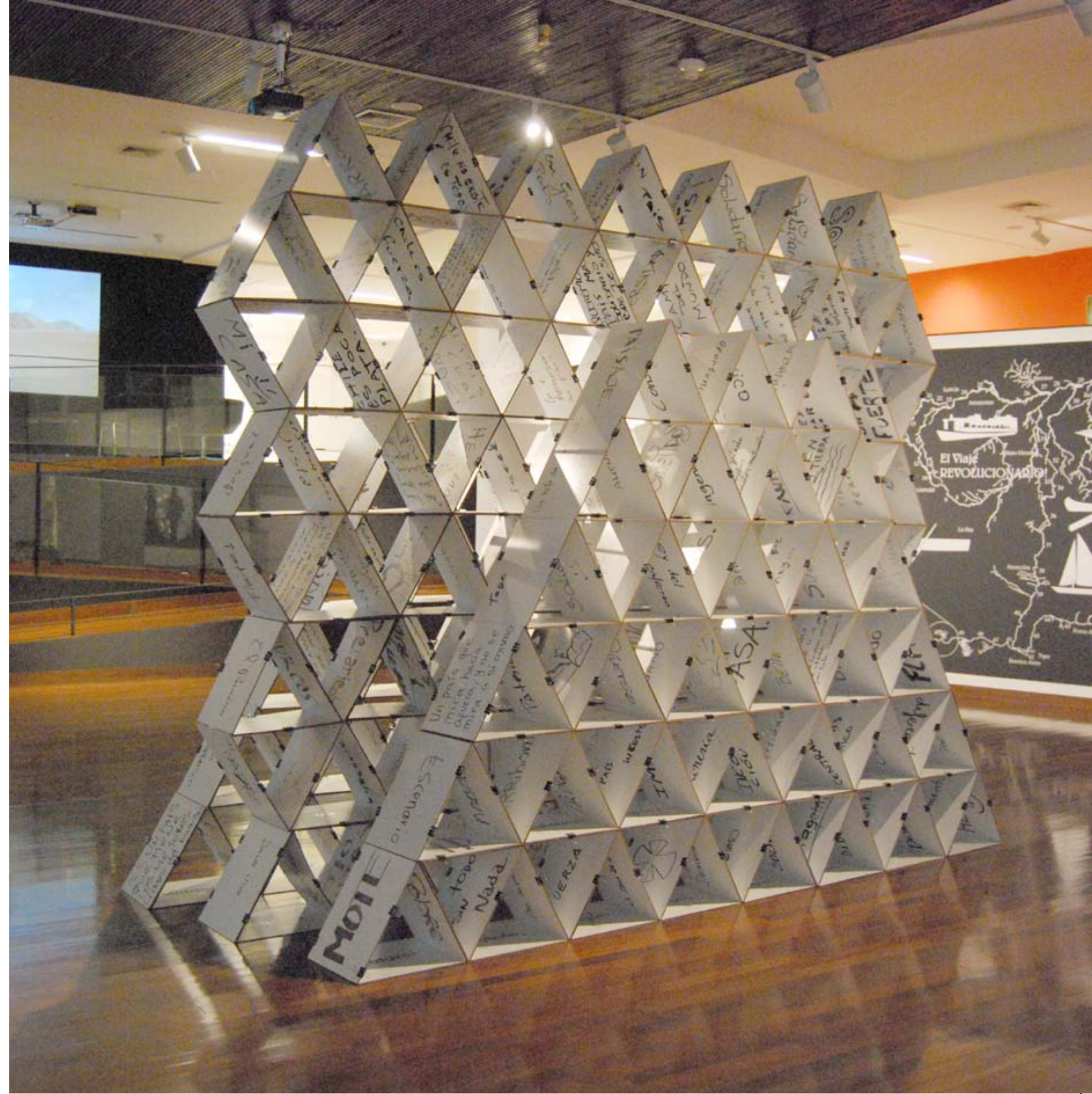
¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

Discursivamente el trabajo pretendía constatar una fragilidad (la institucional) y una imposibilidad (las imágenes) elaborando esa cualidad de “lo informe”, que el título de la curaduría propone. En ese sentido, materialmente, hice cosas que no había hecho antes, como pedirle a transeúntes que respondieran ¿Qué es Chile? en unas pizarras. Tampoco había hecho una obra con carácter de trama monumental. Dentro del proyecto actué de manera mucho

más “singular” respecto de mi trabajo anterior, al cruzar el trabajo autoral con el curatorial.

¿Podrías explicarnos como fue la gestación de la obra, cuáles y cómo se fueron formando los niveles por la que esta funciona?

El trabajo partió como un proyecto fotográfico fallido, pues fue imposible abordar el concepto Imagen-País Chile construyendo más imágenes. Con el fin de intentar ir hacia una reflexión profunda y no rehuir el encargo a través de otras cuestiones, decidí que sólo era posible hacerlo sin involucrar imágenes. En ese sentido, esta obra consistía en tres momentos: la recopilación de “las pizarras” a lo largo de Chile desde el año 2010. Eso constituía el material para comenzar a trabajar. El segundo momento fue la construcción de las murallas compuestas por las pizarras siguiendo el modelo de “castillo de naipes”. Y un tercero momento, fue la articulación de esas pizarras con textos provenientes de otros autores que otorgan nuevos tonos textuales a la obra. En los cimientos de cada muro había una cita, la primera, de Gabriela Mistral, en la muralla interior Saussure y por último, el Art. 20 del Código Civil de Bello.



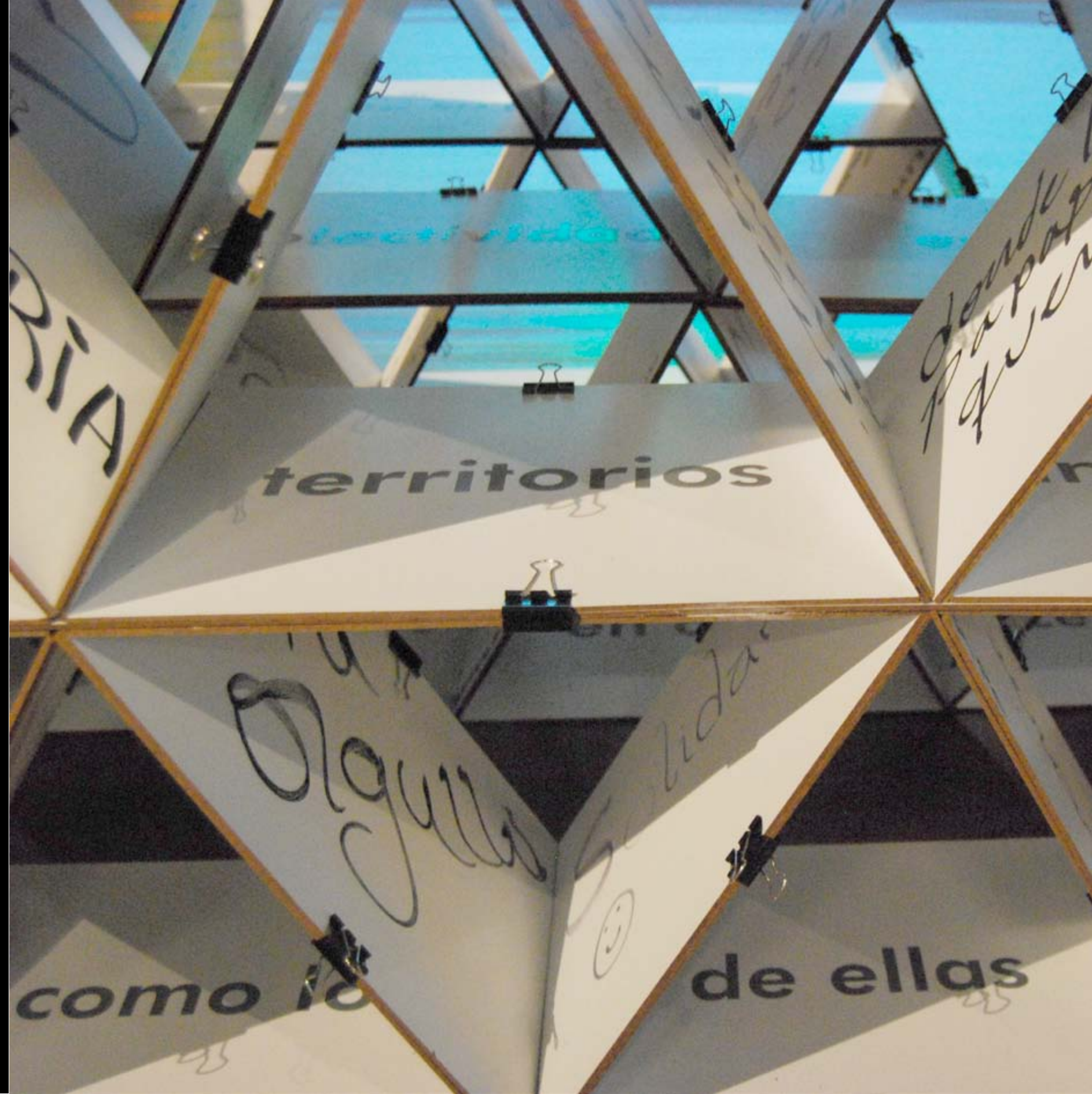
Hemos visto que una primera parte de tu trabajo tuvo un marcado carácter relacional; la interacción con la ciudadanía chilena y lo que estos opinan, creen y piensan de lo que es Chile. ¿Podrías referirte al soporte lingüístico con el que opera tu obra?

El cruce entre escritura y visualidad ha sido una cuestión fundamental en mi trabajo, pero ciertamente hubo otras situaciones que promovieron esta relación en este trabajo en particular. En un principio me parecía interesante responder a la pretensión que tenía fundación Imagen de Chile por establecer unívocamente qué es Chile. Por otro lado, una cuestión que me conmovió mucho fue el acopio de las pizarras. Las personas querían participar hasta que sabían que debían escribir y ya no querían participar o en el mejor de los casos querían que nosotros escribiéramos por ellos. Además, con todas estas pizarras recolectadas, fui haciendo distintas clasificaciones. Las organizaba por alfabeto, por sexo, por edades, etc. De esas clasificaciones lo más reluciente fue que la palabra “Solidaridad” era la respuesta que más se reiteraba. Solidaridad ciertamente constituye el “lugar común”. Así el tema de la lengua, el habla, la escritura, la palabra, fue tejiendo este trabajo en sus múltiples momentos. Pero sólo cuando tuve los carteles en mi poder sobrevino la necesi-

dad de agregar otros tonos textuales a la obra. Es decir, uno que directamente reflexiona sobre el lenguaje, uno poético, uno más bien legal y el del “lugar común” que proponen las pizarras.

¿Desde la condición de un trabajo de citas, archivo y clasificación tu obra se transforma en una instalación escultórica, crees que el rendimiento de este procedimiento se inscribe como una estrategia para mostrar el reverso de los discursos que institucionalizan el concepto Imagen-País?

Creo que sí. Al menos nace como una estrategia para construir otro relato al institucional. Uno que se refiera a la relación que existe entre habitante y el país, aquel nivel primario, cercano, que por excesivamente cercano, impide una lectura analítica y muy rara vez sale del lugar común, o del resentimiento. El resultado en obra, podría categorizarse como instalación escultórica, que es en rigor, el símbolo de una institucionalidad frágil. Me parecía que el “castillo de naipes” podía cumplir esas dos dimensiones, la primera, ser constructiva y en ese sentido construir muros, fronteras, límites, y por el otro, ser frágil, un pasaje hacia la pantalla que era la obra de Raquel, un murallón que se levanta frágil, a punto de caerse, equilibrado en su propio soporte discursivo.



PATRICIO VOGEL

Travesti, 2011

Chile

Collage objetual y fotográfico

¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de tu obra, a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

En el significado de cualquier pie forzado al que me he enfrentado, pero con el particular interés de lo que involucra un informe país, el territorio. Espacio difuso y que se establece en mi memoria por nociones preestablecidas desde la educación primera. Es evidente que existen límites claros en la geografía de Chile, pero no me refiero a ellos, sino a los simbólicos. No tengo ninguna identificación con lo que se puede nombrar chileno. Somos como todos los países: una mezcla.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Partiendo de la base que travestir es disfrazar o camuflar una cosa para que ésta cambie su apariencia, la serie Travesti pretende abordar el tema de la identidad, que tampoco me queda muy claro. La pieza es una traducción de la cordillera. Me interesó la figura porque es un hito tan pesante para todos los que habitamos Chile. Un muro que no deja ver más allá, una forma que

se nos presenta siempre y que nos aísla y que consiente o inconscientemente provoca una imposibilidad de apertura a toda nueva idea.

El título del proyecto INFORME PAIS, puede ser leído desde sus dos significados: como aquel texto habitualmente tipo ensayo y como la noción de informe, lo informe, lo que no tiene forma. En ese sentido ¿consideras posible leer tu trabajo desde esa segunda noción?, y si es así, ¿cómo lo articularías con el encargo mismo?

Me pareció importante para la exposición trabajar desde la disciplina hasta lo formal. Es una obra muy estética, como también es el modelo de referencia. La forma es vital en la obra. En cierta medida también logra acercarse a lo que somos: puras formas (paisaje).

Tu trabajo pone en tensión el concepto de “valorización de la obra”. Por un lado, el tetra pack es un material de muy bajo costo, en el mejor de los casos asociado al reciclaje, enfrentado a una perfecta imagen fotográfica de sí mismo, y además con marcos que se vinculan a obras de un alto nivel de producción. ¿En qué sentido la relación que estableces en estos elementos, se asocian al concepto Imagen País - Chile?



Sí, pero no tengo ninguna motivación en el reciclaje. Tengo un acercamiento a los materiales. Un día pensando en cómo abordar la imagen de la cordillera, me topé con una caja de tetra pack y me pareció muy pregnante el gris metálico del material, además abordable para trabajar. También la forma de trabajo de Travestis (corte, plegado y pegado) es un método que me es común. Es una forma de archivar y clasificar. No creo la afirmación de alto nivel de producción. Cada parte de la obra se corresponde al total. Nunca he trabajado desde ni en la precariedad, realmente no me interesa, si a eso va la pregunta. Es posible asociarla como todas las obras de la muestra: ¿qué es la imagen de un país?, una ficción nada más.

¿Qué relación estableces con el concepto de “travestismo” en tu obra y cómo está se vincula a la Imagen país- Chile.

Se vincula en cierta medida con el cambio de forma o quizás el cambio de opinión tan complejo en los habitantes de este territorio. Yo cambio de ideas cada día. Me parece muy importante el cambio en todo sentido. Situación que lamentablemente no sucede acá en ningún ámbito. Quizás es lo que falta a la imagen de Chile algo reaccionaria, con poca fluidez. Al parecer, la cordillera no nos lograr oxigenar. Es muy posible que mañana cambie de opinión y que todo lo que respondí no ya me parezca.



ITINERANCIA

Sala Zócalo, Biblioteca de Santiago, Santiago.

01 al 30 de Diciembre 2011

Sala Hardy Wistuba, Casa del Arte Diego Rivera - Puerto Montt

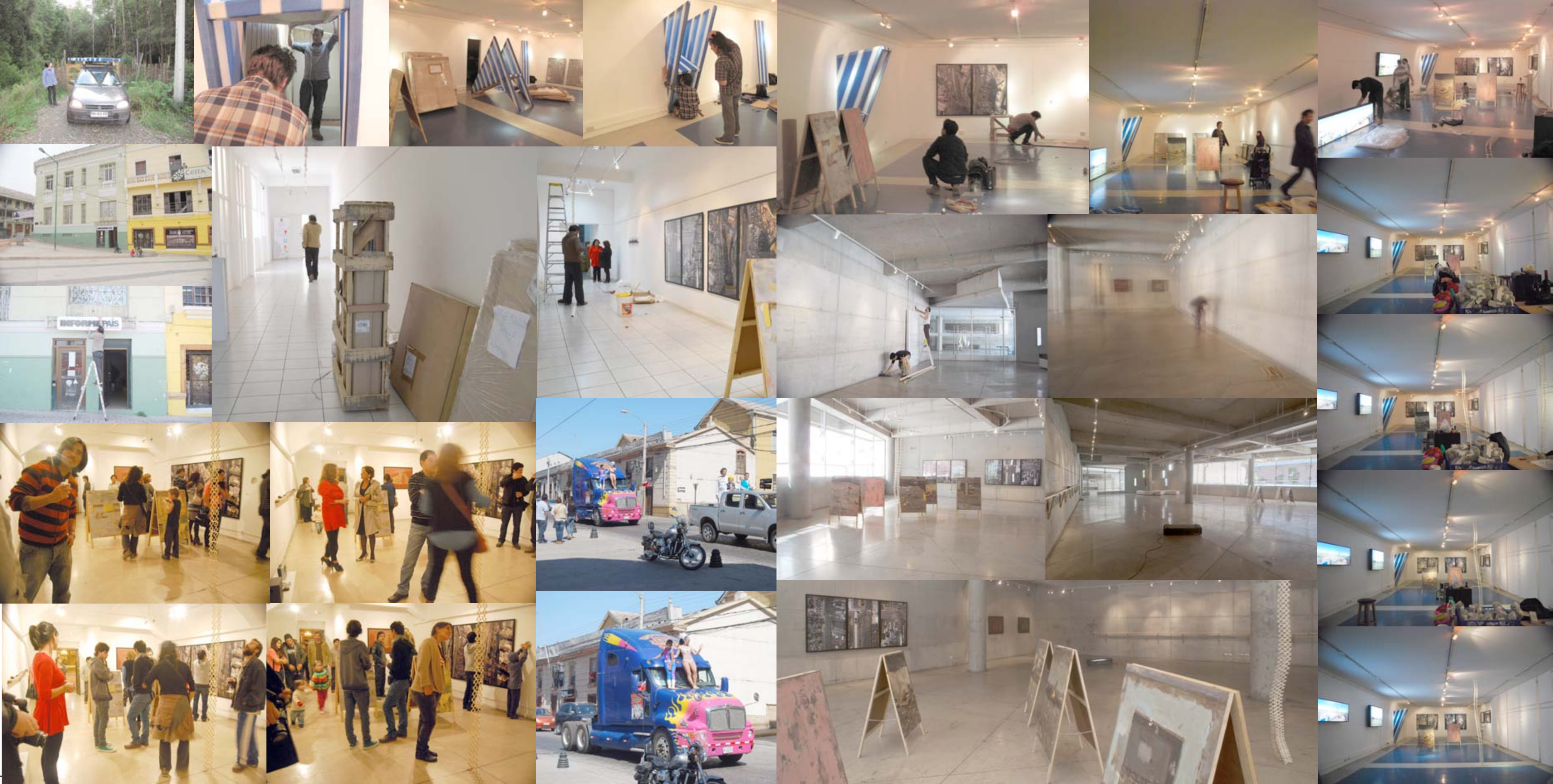
2 al 29 de Marzo 2012

Galería Chile Arte, Coquimbo

07 al 27 de Abril 2012

Galería Artes Visuales, Ovalle

05 al 25 de Mayo 2012





TOMÁS FERNÁNDEZ

Desarrollo Sustentable, 2011

Oleo sobre madera aglomerada



¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Fue un encargo complejo. Estuve mucho tiempo paralizado ante la idea de la imagen país. Me parecía inevitable cometer algún tipo de injusticia, advertía como un riesgo patente el adquirir un cierto aire mesiánico: el artista retratando las miserias de su país. Por eso preferí trabajar desde el espacio subjetivo de la pintura, configurando un paisaje ficticio que apelase a un imaginario común, el eriazo, el descampado, el peladero. Más que la representación de un lugar específico, la idea vaga de un paisaje que permitiera un cierto grado de reconocimiento independiente a su región de exhibición dentro de la itinerancia.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Primero está lo del soporte, que es muy usado en verdulerías y almacenes de barrio. Creo que eso determinó en buena medida, mi manera de abordar la pintura. Es como si los colores comúnmente utilizados en la elaboración de dichos anuncios (colores saturados: azul, verde esmeralda, amarillo, rojo) hubiesen sido filtrados por la paleta de "artista", modulados con grises más complejos y colores terciarios. Lo mismo sucedió con la materia pictórica:

esmaltes, óleos sintéticos y barnices marinos, mezclados con la pintura al óleo tradicional. Pretendí hablar desde la precariedad (material, de lenguaje), desde lo fallido, lo parchado, lo mal hecho.

¿El realizar estas estructuras auto soportantes (palomas) que contienen las pinturas responden a una solución práctica considerando el desplazamiento de la itinerancia o reemplazan intencionalmente el estatuto de la pintura?

Responde a ambas. Primero surgió como una solución práctica para escapar del muro, por adaptarse a cualquier espacio de exhibición. Y luego también hay una suerte de degradación del estatuto de la pintura, bajarla del muro canónico y llevarla al suelo (situación que también acontece con la materia pictórica misma como explicaba antes).



CARLOS DAMACIO GÓMEZ

No habla, jura

2011

Grabado

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Sin duda abrió un paréntesis dentro de mi trabajo, al retomar una línea que ya había explorado desde el grabado hace algunos años (2005-08), donde analizaba y aislaba íconos gráficos de producción industrial, que hacían referencia a la cotidianeidad social de mi entorno. Esto, traducido al lenguaje del grabado (xilografías, aguafuertes, serigrafía, etc.) y vaciadas de su uso práctico y funcional.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

Mi obra contenía como eje un grabado de gran formato, editado en dos colores, y que hacía referencia a las antiguas libretas de ahorro del Banco del Estado de Chile. De esta manera, conscientemente infiltró en este proyecto

-cuyas exposiciones involucraban una itinerancia por regiones- una imagen reconocible, como lo es la figura institucional del banco, permitiendo una operación visual desde el borde de la parodia o la evocación, para quien encuentre un vínculo al contemplar la obra.

¿Nos podrías explicar cuál es la relación que se establece con el título de tu obra y las imágenes realizadas?

Paralelamente al montaje de los grabados, instalo una serie de obras en pequeño formato, construyendo, con imágenes turísticas tomadas de postales antiguas, la frase “No habla, jura”. Esta cita deseaba dejar en misterio un tema que es transversal al trabajo propuesto, y que era fundamental mencionarlo, sin evidenciar el carácter ilustrativo de ello.

Para ello, he recordado un fragmento de una vieja canción de Bob Dylan. Me pareció adecuado con el concepto de dinero, siendo interesante la metáfora que esta canción propone:

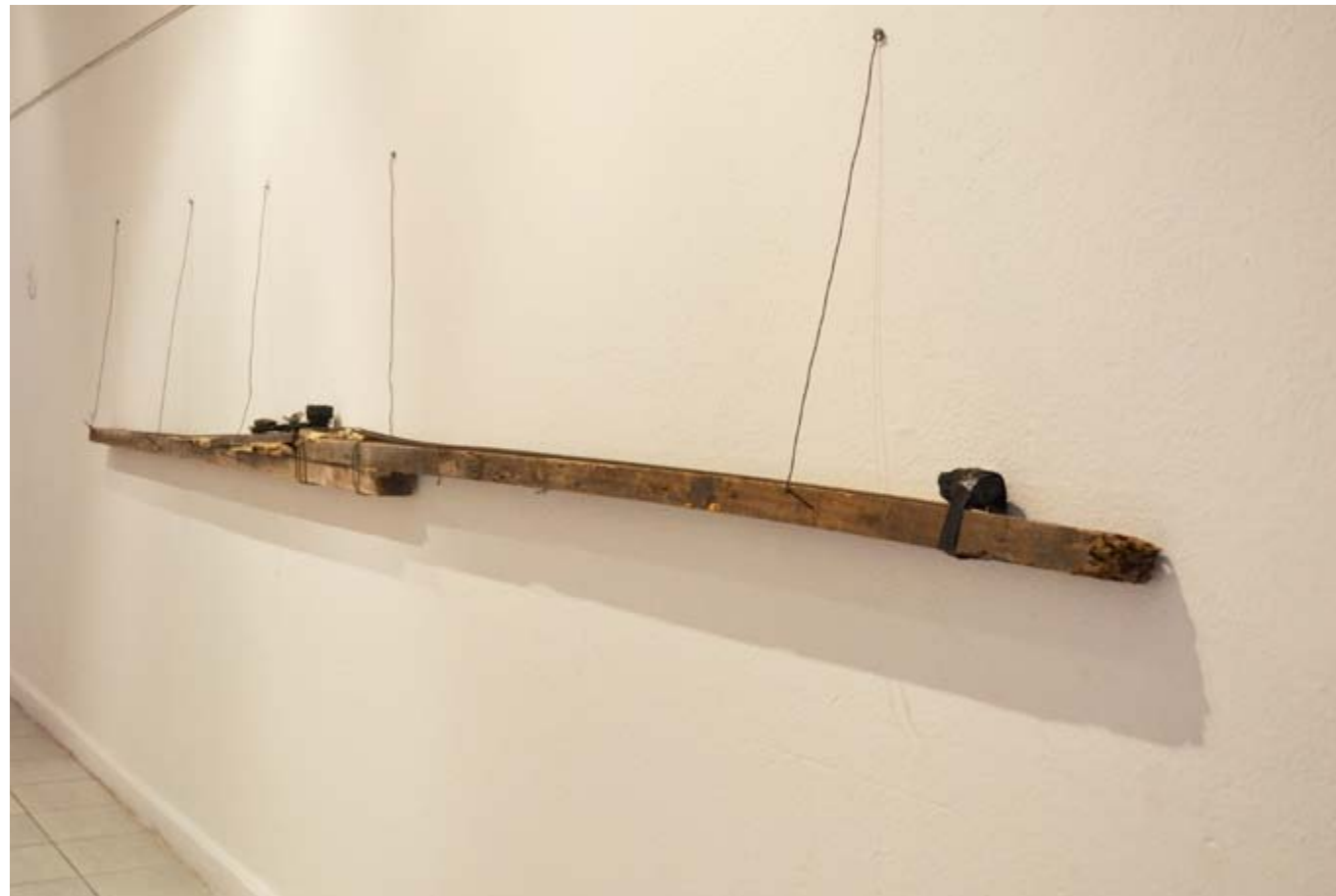


Old lady judges watch people in pairs
limited in sex, they dare
to push fake morals, insult and stare
while money doesn't talk, it swears
obscurity, who really cares
propaganda, all is phony.

Jueces ancianas vigilan a parejas
sexualmente frustradas, se atreven
a imponer principios falsos,
insultar y mirar fijamente,
mientras el dinero no habla, jura
obscenidad, ¿a quién le importa realmente?
Propaganda, todo es mentira.

It's Alright Ma (I'm Only Bleeding) Words and music Bob Dylan
Released on *Bringing It All Back Home* (1966) and in live versions on *Before The Flood* (1974),
Budokan (1978) and *Live 1964* (2004).

ADOLFO MARTÍNEZ



Sin título, de la serie La extracción de la
piedra de la locura

2011

Técnica mixta



FRANCISCA MONTES

Primera Línea

2011

Fotografía Aérea, Impresión Digital

¿Qué ha significado en términos personales enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Al interior del proceso y desarrollo de mi obra el encargo conceptual propuesto por Informe País vino a tensionar y a polarizar los problemas que estaba ya trabajando. Provocó un acercamiento político entre los ejes de desarrollo y las estrategias de producción de mi obra.

Los acontecimientos escogidos para ser fotografiados: 1 de mayo y 11 de septiembre, ambas fechas, espacios de manifestaciones públicas históricas en Chile, y al ser instancias reales, condicionaron una producción de obra que se regía por el tiempo específico de un año. Tiempo que coincidió con el desarrollo de importantes protestas estudiantiles y medioambientales, adquiriendo el trabajo una contingencia y urgencia que inicialmente no tenía. En ese sentido, conceptualmente la obra se fue aproximando a la noción de imagen país desde un relato que no correspondía exactamente a lo contingente; no eran fotos de las marchas estudiantiles, aunque el imaginario que se estaba instalando del movimiento de masas las hacía homologables, retratando las fotografías, sin ser directamente fotografías del conflicto, el ánimo del transcurso del año.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

No estoy segura de poder afirmar que la singularidad sea un asunto que mi obra instale. Pero sí creo que el problema material tiene que ver con el punto de vista y en ese sentido está la potencia de mi trabajo: la vista aérea aplanada y calla. No hay subjetividad posible, se enfrenta el flujo de las multitudes al trazado arquitectónico de la ciudad en un tiempo determinado. El discurso se instala desde una ambivalencia, donde las fotografías se sitúan como una bisagra; ciertos códigos de la fotografía aérea pueden tender a leer las imágenes desde una tradición, la cual se enfrenta a los acontecimientos fotografiados, donde la trama generada por la masa sobrepasa al rendimiento político del suceso.

Al observar tus fotografías -tomas aéreas que registran dos marchas emblemáticas como lo son el 11 de septiembre y el 1° de mayo-, producto del tipo de encuadre, tienden a invisibilizarse y convertirse en otro dato textual. ¿Tiene relación este gesto con la imagen país?

Sí, creo que el gesto literal de la manifestación se invisibiliza producto del punto de vista cenital de la fotografía aérea, por que no se ve en las imágenes

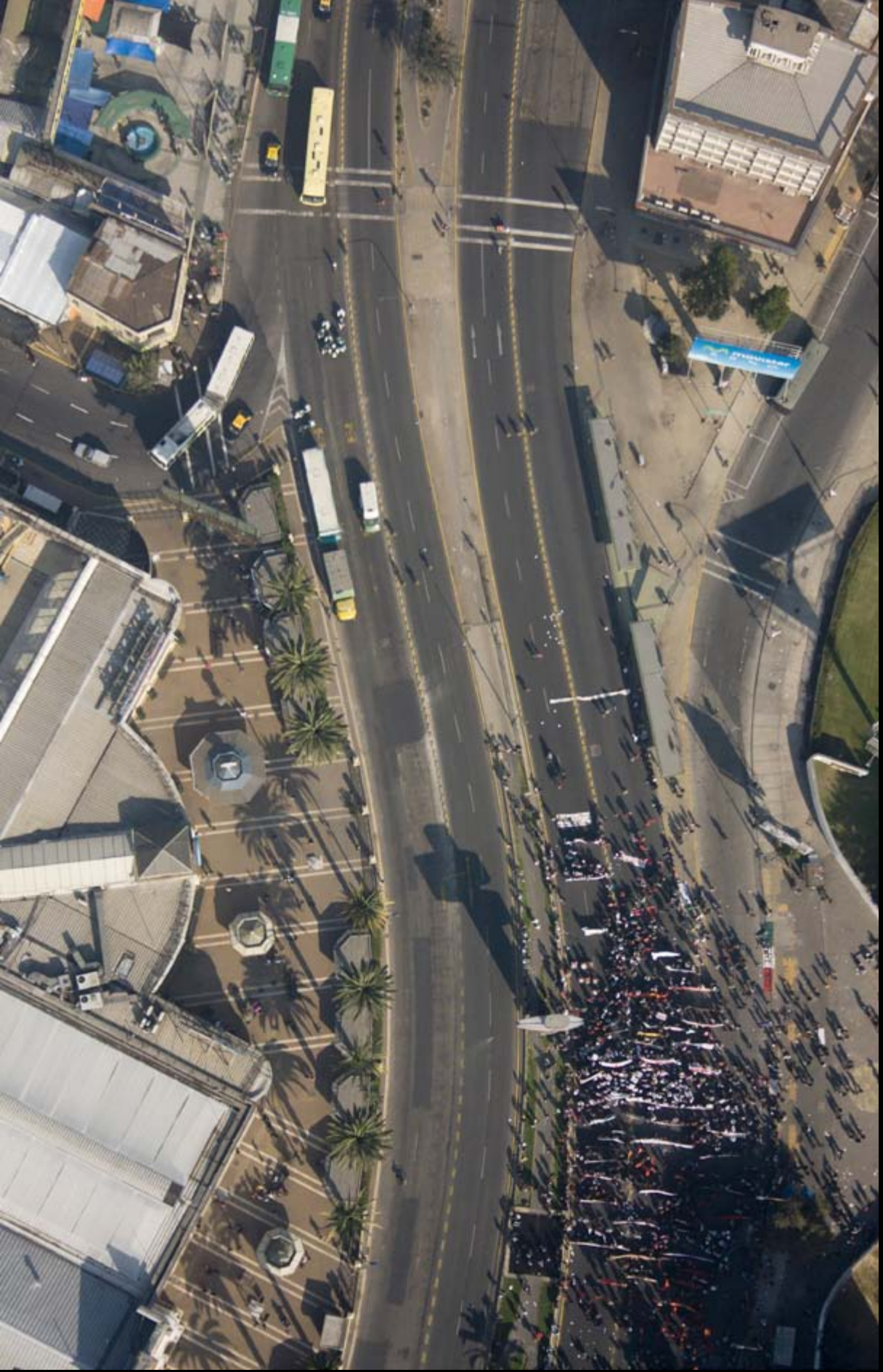


el contenido de los lienzos y tampoco se ve el rostro y la expresión de los manifestantes.

Lo interesante de esto es que es provocado por una reacción a la tradición fotográfica, a lo que acostumbramos a ver o a percibir de una manifestación, lo que se ve en la televisión y en los diarios. El encuadre es producto de un ojo entrenado a leer de cierta manera.

Creo que el proyecto Primera Línea resta todo el contenido dramático de una marcha, aleja y aplanada el discurso a las morfologías de la ocupación ciudadana y en ese sentido comienzan a aparecer otros acuerdos, la disposición

de los cuerpos en los espacios asignados para el desplazamiento de estos, la planificación urbana, el comportamiento de la ciudadanía transformada en multitud y tramada por acuerdos políticos de uso del espacio público. Creo que eso habla de una imagen país. Donde el rendimiento y esfuerzo por manifestar pensamientos e ideologías queda absolutamente minimizado por la mirada aérea, similar a la mirada de la autoridad, omnipresente en todo el trayecto de la manifestación. No es casualidad que durante todo el sobrevuelo que realicé, tenía que estar constantemente informando mi posición a carabineros, quienes, al igual que yo, se encontraban observando y controlando el acontecimiento desde las alturas.



RICARDO PIZARRO

Insoportable

2011

Plumón sobre toalla desechable y palitos de helados ensamblados



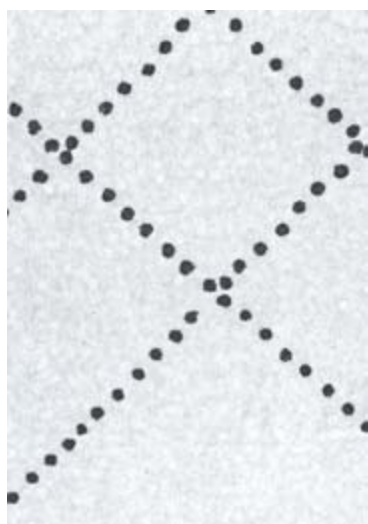
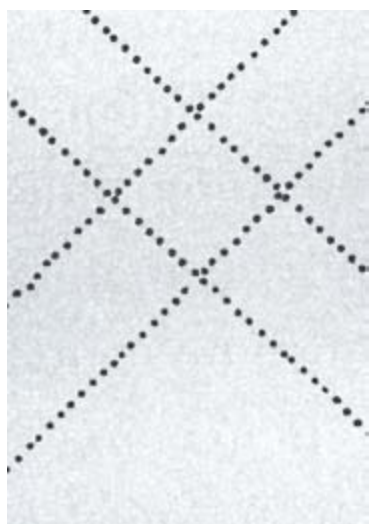
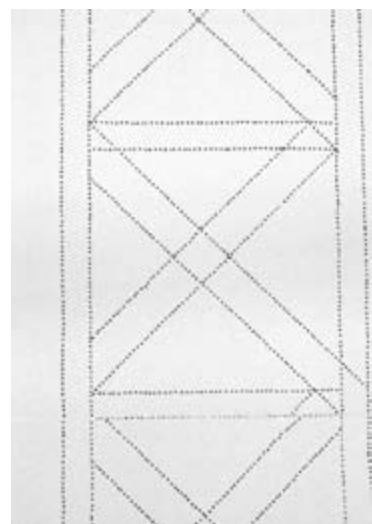
¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Mi obra cumplía con dos encargos: por un lado el concepto de imagen país como temática, y por otro, debía responder a la condición de itinerancia. La movilidad es algo que ya venía trabajando desde antes, con obras plegables, livianas, mecanos, etc. Esas obras eran prácticamente abstractas. En Informe-País, algo interesante fue la posibilidad de ver la recepción de la gente de regiones y sus lecturas locales. La obra probaba así su condición móvil y versátil, además de una lectura a partir tanto de la imagen que propone, como desde sus materiales precarios o domésticos como metáfora de un crecimiento desechable. En Puerto Montt, se me acercó una señora y me dijo que cuando vio la obra se le vino a la mente la construcción del horrible monstruo que resultaba para ella el mall en Chiloé, y en Coquimbo, otro es-

pectador me dijo que la obra se parecía a la cruz del tercer milenio. Algo muy distinto ocurrió en la exposición en Santiago: debido a que la sala no tenía climatización, una de mis paños de toalla desechable se despegó. Cuando voy al lugar a resolver el problema, uno de los encargados del lugar, me dijo que la obra desprendida estaba guardada en la misma sala. Luego, me muestra con toda naturalidad que mi obra estaba “apelotonada” dentro de la cabina donde está la manguera de incendio y el extintor. Solo al expresar mi indignación el tipo reaccionó y me dijo que iba a averiguar quién había hecho eso. Sin duda toda una anécdota que nutre el informe país en materia cultural.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu trabajo material y discursivamente?

La obra que realicé para este encargo une, por primera vez, dos técnicas que ya venía trabajando; plumón sobre toalla desechable y palitos de helado en-



samblados, a la cual titulé INSOPORTABLE, por el tema y su materialidad. La imagen país que se quiere vender al extranjero, para mí no tiene soporte. Además, la obra alude al crecimiento indiscriminado que va barriendo con identidades específicas que son remplazadas por una imagen uniformizante. Las operaciones que realizo aquí hacen referencia directa a esta suma vacía que impone el desarrollo, a un llenado majadero y reiterativo. Las dos operaciones dialogan en el absurdo. En el caso de la toalla, su soporte desechable y en la de las columnas de palitos de helado, la incapacidad de ser pensadas como soportes o como bases para edificar.

¿Nos podrías explicar cuál es el concepto que atraviesa la totalidad de tu obra y cómo se materializa?

Creo que una buena manera de decirlo, es que mi obra plantea el problema del soporte y su perdurabilidad. Esto conlleva a otros dos problemas de inte-

rés: la idea de trascendencia y mercado. La obra que he venido desarrollando cuestiona directamente sus soportes, tanto desde los propios materiales y técnicas manuales con los cuales se construye, como también (por extensión) plantea la pregunta: ¿quién o por qué se soportan estas operaciones como obras de arte?, situando el problema en las políticas de contención y exhibición de las instituciones o del circuito que valida el arte. “De utilería”, “En falso”, “Bipolar”, “Nec otium ocio y negocio” son títulos de muestras individuales antes realizadas. En todas ellas subyace un juego o engaño en sus soportes; la idea del arte como una utilería, una falsa promesa. ¿Estas obras están destinadas a permanecer como patrimonio de nuestra cultura, o para irse a la basura?, ¿Son los procedimientos manuales repetitivos, inhumanizados, enajenantes, un oficio o un sacro oficio (sacrífico) en pos de la trascendencia del arte? ¿A quién quiere llegar la obra de arte de un artista, a la sociedad, al circuito institucional, al mercado? Por último, ¿la producción de obra de arte contemporáneo podría considerarse ocio o negocio?

SEBASTIÁN BAUDRAND

Corte vernáculo, 2012

Intervención escultórica site-specific

¿Qué ha significado para ti enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Fue una buena instancia para pensar sobre el imaginario común que tenemos del país, se dio un espacio para expresar opiniones y críticas desde las artes visuales. Enfrentar este tema desde la producción de obra fue un desafío por ser un asunto nacional y colectivo, que se debe abordar en términos culturales, sociales y políticos, donde el territorio toma una relevancia fundamental en el discurso espacial y poético de la obra.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

Esta es una obra que no se deja ver completamente desde que se accede a la sala, se descubre en su totalidad solo al ir a su encuentro. Se emplaza como cuerpo escultórico insertado en uno de los muros del espacio arquitectónico, el cual al ser mirado frontalmente genera una tensión hacia su propio espacio interior que alberga un elemento retro iluminado. La obra se sitúa desde la resistencia de vivir en región en un país centralizado, donde el territorio chileno se separa en dos, la capital y el resto del país.

¿Cómo fue la gestación de la obra, cuáles y cómo se fueron formando los niveles en que funciona?

Cuando me invitaron a participar del proyecto, me propusieron integrarme a un grupo de artistas que ya venían desde Santiago. Esto definía en gran parte el montaje y yo debía integrar y dialogar desde mi situación de artista local. Mi investigación partió estudiando sus propuestas y la sala para generar una obra en su contexto expositivo. Esto me llevó a abrir la sala hacia una bodega contigua. Desmonté la puerta y empotré la obra en el vano, generando un emplazamiento que se abalcona hacia el interior de la sala y se fuga en sentido opuesto. Esto generó un diálogo directo y respetuoso con el resto de las obras sin siquiera tocar el piso, la obra se asomaba hacia la sala para tensionar al espectador a su interior oculto.

Corte vernáculo establece una tensión con las obras que son parte de la muestra pues se propone como site specific, se “empotra” en la sala, mientras las otras fueron pensadas para “itinerar”. ¿Cuáles son los sentidos y lecturas que tiene esa decisión?

La decisión de una obra site specific fue porque ésta no sería itinerante, a diferencia del resto de la muestra. Quise enraizarme al edificio para generar una diferencia entre situarse en un lugar y ser parte de este, acentuando el concepto de vernáculo y de arraigo que mi obra propone. Esto produjo una tensión con las demás obras y el espacio expositivo, que me pareció interesante ya que la sala tiene solo una abertura (el acceso), el cielo es bajo y sus medidas establecen una forma rectangular. Lo que busco con mi trabajo es



romper con la estabilidad estructural y medidas de la sala para así hablar desde un nuevo espacio interior.

¿Podrías hablarnos de la materialidad de tu obra y la construcción de una especie de maqueta iluminada ubicada en el interior de la obra?

Usé malla Raschel rayada y madera de pino de 2”x 2”, materiales industriales vistos usualmente en faenas de construcción de edificios. La maqueta iluminada es un clásico galpón de madera, ícono arquitectónico vernáculo del Sur de Chile. Su reproducción a escala es para simbolizar la situación de riesgo en que se halla nuestro patrimonio, en este caso representado en el patrimonio arquitectónico, el que desaparece aceleradamente, siendo reemplazado por construcciones que muchas veces carecen de sentido, calidez e identidad local.



MARCELO FAÚNDEZ (MACHERANO)

Aguas tranquilas, 2012

Instalación: fotografía y sonido

¿Qué ha significado en términos personales, enfrentar la producción de obra a partir del encargo conceptual en el que descansa el proyecto Informe País?

Una obra por encargo siempre es un desafío, sin embargo, esta no se distancia del tema de mis últimos trabajos. El tema principal de mi obra en los últimos años radica en presentar una imagen de la sociedad, imagen que simplemente se devela tras cada experiencia cotidiana que incluye en su forma el contenido de estructuras políticas, económicas, culturales que se piensan desde la posibilidad y se ejercen desde la desigualdad. De igual forma este trabajo me permite elaborar una imagen de país desde lo regional en un aquí y ahora de mi situación personal.

¿Cuál crees es la singularidad que plantea tu propuesta material y discursivamente?

La imagen (Coquimbo) que se trabaja en la obra es una construcción que va desde la particularidad de una fotografía singular a la generalidad de una fotografía en su totalidad, es decir, se trabaja bajo el concepto de conjunto de elementos y la yuxtaposición de estos. La materialidad como superficie y la impresión sobre papel adhesivo, materiales que representan la rapidez de los tiempos en oposición a la mirada detenida de una fotografía que se resignifica desde el sonido de una barra de fútbol connotando la imagen desde lo popular.

Nos podrías señalar como se relacionan la imagen y el audio en tu obra.

La imagen y audio se relacionan bajo el concepto de paisaje, y en el reforzar la mirada en la imagen, específicamente, dando un recorrido como parte de la vista horizontal. El audio tiende, en particular, a un vaivén entre el estadio de fútbol y la playa como plataforma de sonidos dentro de la ciudad.

El escoger esa locación en el caso de la fotografía ¿tiene algún objetivo particular?

Solo la intención de dar a conocer el paisaje en su totalidad, como objetivo en su búsqueda.



COLOQUIOS

Prácticas del territorio; Arte, Crítica e Historia

Sala de Conferencias 1, Centro cultural Gabriela Mistral, GAM, Santiago

23 de Noviembre, 2011.

“Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”

César E. Vargas G.

Se está en lo justo cuando se dice que la única forma de pensar un proyecto es a través de un problema que le dé cuerpo. Pues bien, en la estructura que se ha dado para sí esta empresa curatorial llamada “INFORME PAÍS: Artes Visuales 2011, Perú-Bolivia-Argentina-Chile”, el problema que ha convocado el centro del análisis ha sido el concepto de «imagen país». Bajo esta premisa, se conformó la selección de los artistas nacionales e internacionales de la exhibición y se dispuso la participación de los intelectuales en la organización de un coloquio. La configuración de esta jornada de discusión obedecía a dos razones. En primer lugar, considerábamos que la ambición del proyecto y su propio soporte conceptual, esto es, pensar la imagen país de Chile, exigía una instancia para discutir desde distintos planos disciplinares el reverso político de ese concepto. En segundo lugar, y más allá del gesto curatorial del proyecto, resultaba necesario dejar testimonio escritural de las intervenciones y completar así un análisis que diera cuenta del problema no sólo desde el régimen estético de las obras. De este modo, la relación del proyecto Informe País con el procedimiento interno del coloquio, no consistía simplemente en anexar un cuerpo teórico que justificara y sintetizara cada una de las etapas del proyecto; sino, a que el sentido de cada instancia estuviese conminada a poder valer en su singularidad y además a que pudiese ser inscrita en el orden general del proyecto, sin perder por ello la identidad de cada una de las partes en las que se fue consumando su desarrollo.

El acontecimiento del coloquio como tal se gesto en una sola jornada y de

dividió en tres mesas de discusión separadas por campos epistémicos específicos. En directa alusión a la condición geográfica y al perímetro de los países involucrados en este proyecto, el título de dicho encuentro fue “Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”. El asunto pasaba por ensayar desde distintas áreas de investigación un emplazamiento crítico a la imagen país que se había forjado como el objeto conceptual del proyecto. En ese sentido, cada una de las mesas intentaba abordar la consistencia teórica que suscitaba dicho concepto, primero desde un análisis histórico; luego, desde el régimen cultural de la crítica; y, en una tercera instancia, desde la óptica específica de la curaduría de las obras y su competencia estética.

La destreza que ofreció este tipo de tratamiento, facilitaba la determinación autónoma de las mesas, y a su vez, permitía reunir las perspectivas de una operación común que consistía en bajar al territorio de las prácticas críticas, el sentido común y bien pensante que porta el concepto imagen país. Por nuestra parte, la rúbrica abstracta e incluso gaseosa de este concepto, se debe a que siendo producido y recepcionado en distintos ámbitos y niveles del todo social, opera siempre como un verdadero significante político de los modos de la percepción ciudadana. Tanto es así, que esa modulación del concepto como un significante por llenar de contenido, era el efecto inherente a una imagen que precisamente se eleva por encima del territorio, es decir, se despolitiza para luego sobrevolar en los discursos oficiales de las estadísticas económicas, políticas y sociales. Todo esto nos hacía ver que la única forma

de examinar dicho significante bajo cierto rigor, era sometiéndolo al marco crítico en el que se asumen las políticas de la representación de la historia local, del tejido cultural y la esfera estética. Entonces, pensar a partir de las prácticas del territorio, radicaba fundamentalmente en poner “bajo nuestros pies” una analítica de las condiciones políticas del dispositivo ideológico de la imagen país, considerando los fines a los que sirve, sus formas de afirmación, su reparto en los modos de representación; en definitiva, abrir lo que oculta su propia visibilidad. Por otro lado, el espacio mismo en el que se sucedieron la muestra de las obras, el coloquio y cada una de las etapas del proyecto, fue un contexto en el que el territorio nacional estaba siendo activado y protagonizado por el movimiento ciudadano-estudiantil por la educación. Una fuerza social de la praxis política que se inscribió en el territorio y hacia aún más coherente la pertinencia de un examen de este tipo, pues el deseo de reflexión y la puesta en discurso, había sido de alguna forma anticipado por la realidad nacional misma. De todo esto, resultaba claro que la imagen país entendida como una clave política de la exportación, como una marca dentro del mercado mundial, como un concepto sostenido y gestionado por el estado-empresa, quedaba cuestionada en su raíz. Para decirlo en otras palabras, la distancia entre la imagen país y las condiciones sociales del país habían ingresado en una palpable contradicción. He aquí entonces, que pensar el presente de la imagen país pasa en un sentido amplio por pensar la privatización y absolutización histórica de una imagen: Chile, modelo del neoliberalismo económico. Me refiero con esto, a un Chile administrado como país ejemplar de la libertad, pero de la libertad de consumir todos sus derechos educación, salud, agua y vivienda transformados ahora en bienes de consumo. Disputar esa hegemonía de la desposesión de los derechos, comportaría la reestructuración de un obrar en la realidad social tendiente a producir la unidad de los chilenos y, también, a construir la emergencia crítica de una nueva imagen, la que los ciudadanos demandan respecto a su país y lo que éste con justicia les puede brindar.

Para los términos en que hemos funcionado, este coloquio se constituía como el reparto de la palabra en la discusión de un concepto abiertamente político, cuya tentativa de formulación hacia que cada mesa de discusión se recortase en un marco categorial preciso y cada texto entregara una operación escri-

tural propia. Así, en la mesa de historia concurrían distintas modulaciones teóricas, por una parte Miguel Valderrama y la reflexión de las categorías que organizan los esquemas de clasificación y representación, esto es, las políticas de enmarcamiento que determinan la producción de conocimiento histórico. Distinto a su vez, es la exposición de Isabel Jara, cuyo objeto de análisis lo podemos sintetizar como una investigación historiográfica del discurso de la identidad en los proyectos editoriales de la Unidad popular y el régimen Dictatorial. Un texto que conjuga de manera óptima el examen del desarrollo histórico en el registro crítico de su discurso visual. En un tercer momento, la intervención de Sergio Grez, que con un sólido texto expone la mitología histórica y política de la imagen democrática de Chile.

En la segunda mesa correspondiente a la crítica cultural concurrían dos expositores. Damian Selci, quien desde argentina nos expuso en forma brillante una exploración literaria de un perspicaz verso de Yanko Gonzálezde. Muestra de un notable rendimiento crítico, respecto a la destitución del “valor originario” con el que se presentan ciertos rasgos de aquello que se registra como “lo chileno” en la tradición poética nacional. Por otra parte, Carlos Ossa exhibiendo en un tono desublimante las pretensiones históricas de la crítica y de la figura del crítico; se pronunciaba así: “La crítica, entonces, es la incomodidad que el pensamiento siente con sus propias obras, imaginarios y adelantos. Asimismo es un ejercicio de emancipación que fracasa en la temporalidad de lo diario, pues intenta agregar al mundo algo ya vencido por las formas asalariadas de control de lo cotidiano”.

Siguiendo con el itinerario, nuestro coloquio cerraba su discusión con una última mesa dirigida fundamental al análisis estético de las obras de los artistas (nacionales e internacionales seleccionados por el proyecto Informe-país), y como éstas en su registro conceptual y material problematizaban la imagen de Chile y su relación con los países vecinos. Los temas aquí tratados corrían entre la operación curatorial y los procedimientos internos de las obras. En relación a esta primera problemática, Federico Galende sostenía lo siguiente: “Lo que esta curaduría nos ofrece es más bien un tipo de trabajo que esquivo la identidad de los marginales de América como insumo póstumo de una identidad global esquivando, a la vez, la gestión cultural asistencialista como modus operandi de una política estatal benefactora”. Por

otra parte y en un registro histórico-literario, Rodrigo Quijano nos enseñaba de la paradójica emergencia del pensamiento crítico peruano. Y en un tercer momento absolutamente estético, Víctor Díaz recorría las distintas intensidades de las obras, pasando con atrevida dedicación sobre los problemas de la comunidad y la ficción de una identidad. Como cuando de forma muy acertada, refiriéndose a la obra “los pescadores” del artista boliviano Patricio Crooker, extraía una conclusión preocupante: “el mar es la real frontera entre Chile y Bolivia”.

Ahora bien, y como ya hemos podido notar, uno de los riesgos que asumió esta jornada fue el de la diversidad de tratamientos que revistió. Sumados en un ánimo por comprender y dar tribuna a las distintas modulaciones se promovió una zona de contacto disciplinar, en la que confluyeron una multiplicidad de entradas y formas de acoger el corte crítico de la inscripción representacional y política de la imagen país. El interés fue situar desde distintos matrices reflexivas una erística de los fundamentos políticos e instalar así la “legitimidad territorial” de un espacio conceptual autoimpuesto. Una geografía del trabajo en la que se entrelazaron las prácticas artísticas y los ejercicios discursivos de la crítica, produjo el signo distintivo de los textos aquí reunidos.

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias por su colaboración y disposición en la entrega de su tiempo y trabajo a Miguel Valderrama, Isabel Jara, Sergio Grez, Damian Selci, Carlos Ossa, Federico Galende, Víctor Díaz y Rodrigo Quijano, cada uno de los académicos e investigadores que participaron de este coloquio. Agradecer la ayuda brindada por Jaime Cordero, director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, al compromiso del equipo Informe país, y muy especialmente a Karina Retamal, Francisca Lange y Nadinne Canto, quienes moderaron cada una de las mesas de la jornada “Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”.

MESA 1

Análisis de la historia reciente

23 de noviembre 2011, 12 hrs. Centro GAM

**Sergio Grez
Isabel Jara
Miguel Valderrama**

Modera Karina Retamal.

En consideración al desarrollo histórico reciente de Chile y a la construcción ideológica de una «imagen-país» digna de ejemplo; la mesa inaugural, tiene por objeto fundamental el análisis crítico de las condiciones históricas, sociales y políticas de la proyección tanto dentro como fuera de nuestro territorio, de lo que hemos podido llamar: Chile, «imagen-país» ejemplar.

Respecto a ello, someteremos a examen la configuración conjunta que ha asumido el escenario democrático y neoliberal del presente. Revisaremos y analizaremos el espesor de los distintos y más significativos procesos que componen la historia actual de Chile, desde la Dictadura, la Transición democrática, el llamado Chile del Bicentenario hasta la “Nueva Derecha”. De este modo, el objeto de reflexión estará demarcado por el problema de la constitución política e histórica de Chile como «imagen país» ejemplar, y lo que éste concepto hace ver y a la vez oculta dentro de la llamada crisis de la representación histórica.

Imagen de Chile La crisis de una mistificación *

Sergio Grez Toso **

Uno de los mitos más arraigados en la conciencia nacional, machacado por los medios de comunicación, el sistema educacional y, sobre todo por los “políticos profesionales”, es el que define a Chile como una “democracia ejemplar”, base de un notable desarrollo económico. Dicha afirmación sirve a los apologistas del sistema para nutrir la tesis de la “excepcionalidad del desarrollo político chileno” en el contexto latinoamericano. La base empírica esgrimida por los sostenedores de esta teoría es la “estabilidad institucional” que el país habría exhibido desde inicios de la era republicana. Puesto en los términos utilizados por ciertos historiadores, hasta 1973 esta historia se habría caracterizado por:

”[...] instituciones republicanas de ininterrumpida presencia; sólidos partidos políticos que iban desde la derecha a la izquierda; Fuerzas Armadas disciplinadas en los años treinta nada menos que por la derecha; una institucionalidad pública educacional más que respetable; una élite dirigente tradicional, que a esas alturas abarcaba sectores profesionales meritocráticos, con agudo sentido de servicio público; un país que no hacía mucho había comenzado a industrializarse; antiguos conflictos con países vecinos resueltos o bajo control”¹.

Durante el siglo XX hasta comienzos de la década de 1970, esta notable estabilidad, “solo quebrantada temporalmente durante los años 20”, habría redundado en “la regularidad del sistema institucional y la continuidad política

* Intervención del autor en la mesa “Imagen-País Chile: Análisis de la historia reciente”, realizada en el marco del Coloquio “Informe-País Prácticas del territorio: Arte, Crítica e Historia”, organizado por el Proyecto curatorial Informe País: Artes Visuales 2011, Perú-Bolivia-Argentina-Chile”, Santiago, Centro Cultural Gabriela Mistral, 23 de noviembre de 2011.

** Dr. en Historia, académico de la Universidad de Chile. Correo electrónico: sergiogreztoso@gmail.com

¹ Sofía Correa, Consuelo Figueroa et al., Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico,

que permitió un desarrollo socio-económico paulatino y constante a través del siglo”². De este modo, asegura un grupo de historiadores representativos de la visión demócratacristiana:

“Esta estabilidad del sistema político chileno estuvo sostenida, a partir de la década del 30, por un consenso básico que se manifestó en el estilo de acuerdos, negociaciones y transacciones, cuyos exponentes más representativos fueron los gobiernos radicales. Mediante este sistema de lograr consensos democráticos, Chile fue avanzando en la superación de sus conflictos y en su desarrollo económico y social”³.

Y aunque a continuación se reconoce que los problemas económicos y sociales –como la inflación y la marginalidad– se fueron acumulando, produciéndose así “un desequilibrio entre la democratización política de Chile, bastante avanzada hacia 1970 y la social y económica, todavía precaria”, el descalabro del alabado sistema institucional ocurrido en esa década no encuentra otra explicación en el texto de estos historiadores que “los ideologismos” y la competencia entre “proyectos excluyentes”⁴. El sistema político, los modelos de desarrollo a los que sirvió de base y los intereses sociales que se concertaron para liquidar la democracia liberal quedan, en definitiva, exentos de responsabilidad.

Estamos ante una mistificación histórica y política, construida a partir de elementos muy parciales, que es contrariada por abundantes evidencias histó-

Santiago, Editorial Sudamericana, 2001, págs. 370 y 371.

² Mariana Aylwin, Carlos Bascuñán et al., Chile en el siglo XX, Santiago, Planeta, 1990, pág. 265.

³ Ibid. Aparte Aylwin y Bascuñán, integran este grupo de historiadores identificados con la Democracia Cristiana, Sofía Correa, Cristián Gazmuri, Sol Serrano y Matías Tagle.

⁴ Ibid., págs. 265 y 266.

ricas. Para echarla por tierra basta recordar, entre otros tantos, los siguientes hechos ampliamente estudiados por historiadores, sociólogos y politólogos de perspectiva crítica.

En primer lugar es necesario tener presente que el siglo XIX chileno estuvo plagado de guerras civiles. En 1829-1830 el enfrentamiento armado entre pipiolos (liberales) y estanqueros-pelucones (conservadores) culminó con el triunfo de estos últimos y la instauración de una verdadera dictadura constitucional (el régimen portaleano en su fase más dura, la “República Conservadora”), que buscó legitimarse en la Constitución autoritaria de 1833, texto producido por el bando vencedor de la contienda civil como un “traje a su medida”. Luego vinieron las guerras civiles de 1851 y 1859, causadas por el carácter autoritario y excluyente del sistema conservador, que concitó en su contra la animosidad de los derrotados liberales, de las oposiciones regionales de Concepción y del Norte Chico y del emergente movimiento popular de raigambre artesanal. El siglo se cerró con una nueva y más sangriento enfrentamiento militar en 1891, que puso término a la fase clásica del régimen portaleano, iniciándose bajo la forma de la “República Parlamentaria” una larga transición hacia el sistema democrático-liberal que empezaría a gestarse bajo la doble presión del movimiento popular y de los militares reformistas a mediados de la década de 1920. Todo esto sin contar numerosas tentativas de amotinamientos y levantamientos abortados, especialmente durante los decenios conservadores (1830-1861)⁵.

Pero no solo en la centuria decimonónica la violencia armada de las clases dominantes fue la partera del sistema político chileno. Durante el siglo XX las Fuerzas Armadas emplearon en varias ocasiones su capacidad de ejercer la violencia para imponer salidas políticas y textos constitucionales en contra de los intereses y la voluntad mayoritaria de la ciudadanía. Al respecto es preciso tener presente que bajo modalidades distintas, pero en esencia similares, violando sus deberes constitucionales y en concomitancia con sectores de las

⁵ Luis Vitale, Interpretación marxista de la Historia de Chile, Vol. II (tomos III y IV), Santiago, Lom Ediciones, 2012; Sergio Grez Toso, De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890), Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos – RIL Editores, 1998; Felipe Portales, Los mitos de la democracia chilena. Tomo I Desde la Conquista hasta 1925, Santiago, Catalonia, 2004.

⁶ Felipe Portales, Los mitos de la democracia chilena, vol. II. Desde 1925 a 1938, Santiago, Catalonia, 2010; Sergio Grez Toso, “La ausencia de un poder constituyente democrático en la

clases dominantes, los militares fueron el elemento decisivo para provocar el paso de la República Parlamentaria a la República Presidencialista en 1925; para sostener la dictadura de uno de los suyos, el coronel Ibáñez, entre 1927-1931; para precipitar el colapso del régimen democrático liberal mediante el golpe de Estado en 1973, instaurar la dictadura del general Pinochet e imponer la Constitución de 1980, garantía del modelo económico neoliberal y de la “democracia protegida” consensuada con el gran empresariado, la Derecha política y la Concertación de Partidos por la Democracia⁶.

A estas intervenciones políticas desembozadas de las Fuerzas Armadas hay que agregar, incluso durante los períodos más “democráticos” de nuestra historia, numerosas masacres de sectores populares perpetradas por las instituciones armadas estatales y la existencia de una serie de disposiciones constitucionales fuertemente restrictivas de las libertades públicas y de leyes de exclusión, como la Ley Permanente de Defensa de la Democracia (N° 8.987), más conocida como “Ley Maldita”, que persiguió y privó de sus derechos políticos a los comunistas durante una década (1948-1958), y las actuales leyes de Seguridad del Estado (N° 12.927) y Antiterrorista (N° 18.314). De manera más general puede afirmarse que, tal como lo señala el historiador conservador Bernardino Bravo Lira (Premio Nacional de Historia 2010), en Chile se ha producido frecuentemente una “configuración extra constitucional” de la institucionalidad mediante decretos-leyes y otras medidas de facto adoptadas por las autoridades de gobierno, violando las normas constitucionales⁷.

Es legítimo entonces concluir que, salvo momentos excepcionales, el sello del desarrollo político nacional ha sido el autoritarismo y la violencia de las clases dirigentes, sus políticos y Fuerzas Armadas. Coincidiendo con Gabriel Salazar y con la historiografía crítica, podemos afirmar sobre este asunto que no percibimos la estabilidad del sistema político nacional como una intrínseca “virtud estructural” que atraviesa toda la historia nacional, “sino, más bien, como ciclos o momentos de estabilidad equilibrándose sobre una tensa

historia de Chile”, en Diversos autores, Asamblea Constituyente. Nueva Constitución, Santiago, Editorial Aun Creemos en los Sueños, 2009, 35-58; Juan Guzmán, Roberto Garretón et al., “¿Necesita Chile una nueva Constitución? Perspectiva histórica, jurídica y política”, Santiago, Centro de Estudios de Derechos Humanos Universidad Central – Comité Iniciativa por una asamblea Constituyente, 2008.

⁷ Bernardino Bravo, Régimen de gobierno y partidos políticos en Chile, 1924-1973, Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1978, págs. 49-50. Citado en Felipe Portales, Los mitos de la democracia chilena, vol. II., op. cit., pág. 45.

inestabilidad fundamental de largo plazo”⁸. Con todo, es preciso reconocer que los sectores dominantes han logrado proyectar una imagen de “excepcionalidad del caso chileno”, basada en la “estabilidad institucional”, sin que ello haya suscitado mayores reparos sobre las condiciones y contenidos de dicha persistencia.

Parafraseando los términos en que ha sido convocado este Coloquio, podemos sostener que la “imagen-país” del Chile actual presenta notables continuidades y algunas rupturas parciales con su imagen de larga data.

La continuidad principal es el intento de la clase dirigente chilena por proyectar una imagen de excepcionalidad en el contexto latinoamericano. Para ello se evoca una visión edulcorada de la historia anterior a 1970 y la “transición democrática ejemplar” de la dictadura pinochetista a los gobiernos civiles como un proceso sin mayores sobresaltos, fruto de un amplio consenso de las fuerzas políticas y con gran apoyo social, garantía de estabilidad institucional y de paz social.

Como elemento novedoso se exhibe el éxito económico del modelo neoliberal chileno (el “jaguar” de la década de 1990), hasta el punto de anunciar que el país se encuentra en el umbral del desarrollo. Así lo hizo, por ejemplo, el ex Presidente Ricardo Lagos, quien dató tan magno acontecimiento para el 2010, aunque posteriormente los panegiristas del modelo han postergado su advenimiento para el 2019.

La nueva imagen del país ha sido construida tanto para el consumo interno como para el externo. Hacia el interior este cuadro es uno de los dispositivos de hegemonía ideológica sobre la población destinado a asegurar el acatamiento y el consenso que permitan asegurar la paz social, como condición necesaria para la estabilidad y reproducción del modelo neoliberal. En el escenario internacional se intenta proyectar una imagen remozada de Chile a fin de lograr la mejor inserción posible en los globalizados mercados internacionales en tanto país de la periferia abocado a la exportación de materias primas. El resultado de esta política impulsada por los gobiernos post

dictatoriales (tanto de la Concertación como de la Derecha clásica) han sido los numerosos tratados de libre comercio firmados por el Estado de Chile y la aplicación estricta de las recetas neoliberales de organismos como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Los resultados han sido lisonjeros para sus promotores: el país es considerado en esos organismos del orden económico mundial como un alumno ejemplar, siendo premiado con su ingreso a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) como pariente pobre de este organismo destinado en principio a reunir a los estados más ricos, pero abierto desde hace algunos años a países “en vías de desarrollo” que se destaquen por su celo en la aplicación de las políticas de la globalización neoliberal.

Esta imagen triunfalista oculta tantos y tan substantivos aspectos de la realidad que llega a constituir una mistificación en el sentido más literal de la palabra, esto es, engaño, embaucamiento, falseamiento, falsificación o deformación. Entre muchos otros, destacan algunos elementos que echan por tierra la imagen de un Chile en avanzado camino hacia el desarrollo y la justicia social.

El más impactante de estos elementos es la profunda desigualdad social. Aunque existen muchos índices y parámetros para medirla, basta mencionar algunas cifras indesmentibles. Según el informe 2009 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la relación entre el ingreso per cápita del 10% más rico de los hogares y el ingreso del 10% más pobre de los hogares chilenos es 26,2. Lo que traducido en términos del Índice GINI que fluctúa entre 0 y 100, siendo 0 la línea hipotética de la igualdad total y 100 la línea de la desigualdad total, Chile tiene un coeficiente de 52,2, uno de los peores del mundo. Durante los gobiernos concertacionistas esta situación continuó empeorando. De acuerdo a la Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional (CASEN), entre 1990 y 1996 la desigualdad entre el 20% más rico y el 20% más pobre aumentó de 12,9 a 13,8⁹. Una década más tarde el panorama era desolador. Según un estudio sobre 124 naciones

⁸ Gabriel Salazar, *Violencia política popular en las “grandes alamedas”*. Santiago de Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico-popular), Santiago, Ediciones SUR, 1990, pág. 73. Cursivas en el original. El desarrollo de esta idea abarca las págs. 71-119.

⁹ Patricio Meller, “Pobreza y distribución del ingreso en Chile (Década de los noventa)”, en Paul Drake e Iván Jaksic (compiladores), *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*, Santiago, Lom Ediciones, 1999, pág. 52.

¹⁰ Marcel Claude, *El retorno de Fausto. Ricardo Lagos y la Concentración del Poder Económico*, Santiago, Ediciones Política y Utopía, 2006, pág. 146.

¹¹ Felipe Portales, “La Concertación debe dar explicaciones (IX)”, 21 de septiembre de 2010, en http://www.elclarin.cl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=22429

¹² Ibid.

realizado por el Banco Mundial en 2005, Chile ocupó el duodécimo peor lugar, compartiendo tan vergonzoso puesto con Namibia y Suazilandia, y por debajo de países como Zimbabwe, Bolivia, Zambia, Nigeria y Malawi¹⁰. Para contrarrestar la pésima “imagen país” que proyectaban estas cifras, quienes administraban el modelo en aquella época no dudaron en recurrir a gigantescas manipulaciones de los datos estadísticos, haciendo aparecer en la encuesta CASEN de 2006 una disminución de la desigualdad en Chile. El fraude fue develado por los investigadores Marcel Claude y Juan Pablo Moreno, quienes denunciaron una enorme desvalorización del ingreso total de los chilenos respecto de los datos del ingreso nacional aportados por el Banco Central (el 41% del ingreso nacional según Claude y 35 mil millones de dólares de acuerdo a Moreno), lo que significaría una grosera subestimación del ingreso del 10% de la población más rica del país¹¹. Como bien comentó el sociólogo Felipe Portales en una de sus columnas periódicas:

“Lo más sintomático, a este respecto, han sido las políticas de ‘auto-censura’ de los líderes concertacionistas y de los principales medios de comunicación respecto de las gravísimas denuncias efectuadas por ambos investigadores. En el caso específico de Juan Pablo Moreno, sus denuncias las efectuó incluso en un seminario de Chile XXI, ante la presencia de diversos dirigentes, profesionales y parlamentarios de la Concertación, los que no solo lo ignoraron completamente en el momento sino que han guardado hermético silencio hasta hoy”¹².

En los últimos años la desigualdad social no ha cesado de aumentar. Conforme a la encuesta CASEN, en 2009 la pobreza creció de 13,7% a 15,1% de la

¹³ Ángel Saldomando, “La economía política de los mínimos”, febrero de 2011, en http://www.g80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=11347. Pocos meses después de presentado este trabajo en el Coloquio Informe-país, se conoció el ranking Forbes de los grandes millonarios del mundo. En este repertorio figuran tres fortunas chilenas –Luksic, Matte y Paulmann- que acumulan un total de 38 mil millones de dólares, lo que equivale al 15% del PIB nacional. En ningún país del mundo tan pocas familias logran reunir un patrimonio tan grande en relación con la riqueza del país donde viven. Ariel Meller R., “¿Cómo un país que jamás ha sido próspero tiene a tres chilenos entre los 100 más ricos del mundo?”, 9 de marzo de 2012, en <http://ciperchile.cl/2012/03/09/%C2%BFcomo-un-pais-que-jamas-ha-sido-prospero-tiene-tres-chilenos-entre-los-100-mas-ricos-del-mundo/>

población y en enero de 2010 habían 11.000.000 de personas, esto es, 64% de la población con ficha de protección social. Según algunas estimaciones, de no mediar las transferencias sociales hechas por el Estado, la pobreza sería un 30% mayor, llegando a abarcar casi un 45% de la población. Mientras tanto la riqueza se sigue concentrando: el 20% más pobre de los chilenos obtiene entre el 3% y el 4% del ingreso y el 20% más rico alcanza cerca del 60%¹³. Y la tasa del desempleo masivo estructural –factor agravante de la desigualdad social– lejos de disminuir, continúa creciendo luego de más de tres décadas y media de implantación del modelo neoliberal¹⁴.

En íntima relación con la extrema desigualdad se manifiesta una notoria falta de cohesión de la sociedad chilena. Un ejemplo impactante fueron los saqueos masivos que se produjeron luego del terremoto de febrero de 2010. Estos actos en los que participaron miles de personas de distinta condición, deben ser entendidos como el resultado directo de la enorme desigualdad social y de la implacable aplicación del modelo neoliberal que ha promovido un individualismo exacerbado (según algunas mediciones Chile es el país más individualista del mundo después de los Estados Unidos) y ha destruido las redes asociativas populares, anulando de esta manera los controles sociales más efectivos que son los que se derivan del libre consentimiento¹⁵.

En un plano distinto, pero con evidentes puntos de contacto con lo anteriormente expuesto, impacta tanto a observadores nacionales como extranjeros la creciente carencia de legitimidad del sistema político existente desde 1990. Esta democracia tutelada y de baja intensidad, resultante de los acuerdos entre el pinochetismo y la oposición moderada a la dictadura nucleada en la Concertación de Partidos por la Democracia, ha significado una virtual expropiación de la soberanía popular por las cúpulas de la llamada “clase

¹⁴ Claudio Lara Cortés, “35 años de desempleo estructural: el gran aporte del neoliberalismo al Bicentenario de Chile”, en Carlos Ossa Swears (editor), *Escrituras del malestar. Chile del Bicentenario*, Santiago, Universidad de Chile, 2011, págs. 147-170.

¹⁵ Sobre este tema véase, entre otros, el artículo de José Luis Ugarte, “Nuestros bárbaros”, *La Nación Domingo*, Santiago, del 7 al 13 de marzo de 2010; y el excelente texto de los integrantes del Centro de Alerta e Investigadores del Observatorio Chileno de Políticas Educativas (OPECH) – Universidad de Chile, Daniel Brzovic, Rodrigo Cornejo, Juan González, Rodrigo Sánchez y Mario Sobarzo, “Que se derrumben los sentidos comunes y se reconstruyan las comunidades: Reflexiones a partir del terremoto y maremoto en Chile”, Santiago, 11 de marzo de 2010, en <http://www.piensachile.com/content/view/full/6797/5/>

política” y los poderes fácticos que actúan en la penumbra ¹⁶. La desmovilización popular impulsada por los partidos y gobiernos de la Concertación –con el beneplácito y aplauso de la Derecha clásica y del gran empresariado– se ha vuelto contra el mismo sistema que pretendía afianzar ¹⁷. Entre las numerosas evidencias de este fenómeno destacan dos que pueden ser medidas en términos cuantitativos. En primer término, el bajo interés ciudadano por participar en las elecciones de representantes a los cuerpos del Estado. Desde fines de la década de 1990 votan cada vez menos personas y en la actualidad –cuando aún no se implementa el anunciado sistema de inscripción automática y voto voluntario– el 31% de los chilenos en edad de votar ni siquiera está inscrito en los registros electorales. A ello se suman las numerosas abstenciones (a pesar de las sanciones legales), los votos en blanco y nulos, lo que hace que la casi totalidad de los “representantes populares” (desde el Presidente de la República hasta los concejales municipales, pasando por senadores y diputados) sean investidos en sus cargos como resultado de una elección en la que participó menos de la mitad del electorado potencial. La segunda prueba de la escasa legitimidad que la ciudadanía otorga al actual sistema político es el bajísimo grado de confianza que obtienen los partidos políticos y sus líderes. Según la encuesta registrada en la tercera edición del Barómetro de las Américas, medición impulsada por el Proyecto de Opinión Pública de América Latina (LAPOP) y que en nuestro país fue desarrollada por la Pontificia Universidad Católica, de los veintiséis países (incluyendo a Estados Unidos) en que se aplicó este sondeo, Chile es aquel en que se registra la menor adhesión a los partidos políticos de toda la región. En la primera encuesta, realizada en 2006, solo el 26% de las personas consultadas declaró sentir simpatía por algún partido político; en 2008 la cifra bajó cinco puntos

¹⁶ Tomás Moulian, Chile actual. Anatomía de un mito, Santiago, Universidad ARCIS – Lom Ediciones, 1997; Felipe Portales, Chile: una democracia tutelada, Santiago, Editorial Sudamericana, 2000.

¹⁷ Uno de los parámetros que permiten apreciar la magnitud de la desmovilización popular y la destrucción del tejido social, es la drástica baja de la tasa de sindicalización desde el inicio de los gobiernos postdictatoriales hasta la fecha actual. En 1990 esta alcanzaba el 19,8% de la fuerza de trabajo; en 1997 ya había descendido a 16,3% y en la actualidad no superaría el 10%. Las dos primeras cifras han sido tomadas de Helia Henríquez, “Las relaciones laborales en Chile ¿Un sistema colectivo o un amplio espacio para la dispersión”, en Drake y Jaksic, op. cit., págs. 120 y 121. Otros ejemplos de la falta de estímulo de los gobiernos de la Concertación a las organizaciones populares en Felipe Portales, “La Concertación debe dar expli-

para situarse en 21%, y en la medición de 2010 cayó hasta el 11%, esto es, una baja de quince puntos en cuatro años. Mucho más preocupante que el repudio a los políticos profesionales, fue que 72% de las personas consultadas en esta última medición afirmara tener poco o nulo interés por la política. Solo Haití arrojó un rechazo o indiferencia mayor por la política. Remachando el apoliticismo imperante en nuestro país, en el sondeo de 2010 76,3% de los chilenos interrogados afirmó que lo importante a la hora de votar “son las cualidades individuales del candidato, no su partido o coalición”. El único guarismo alentador de este sondeo estuvo representado por el 76,1% de personas que aseveraron apoyar a la democracia como sistema de gobierno ¹⁸.

Otro componente de la realidad chilena que echa por tierra la imagen de una democracia ejemplar es el carácter ilegítimo de la Constitución y del sistema político. La Constitución Política de la República de Chile tiene un origen espurio por haber sido impuesta por la dictadura pinochetista en condiciones de ausencia total de libertades y garantías democráticas. Su fin no es otro que el de legitimar y afianzar el modelo económico neoliberal junto a su complemento el sistema de democracia restringida, tutelada y de baja intensidad implantado a partir de 1990. Los cambios que sufrió la Constitución después de su “aprobación” en 1980 si bien no han sido del todo despreciables, no alteran ni su génesis ni su contenido fundamental ¹⁹. Una de esas reformas, la consistente en sacar del texto constitucional el sistema electoral binominal, dejándolo como una simple ley, en su momento pareció a muchos analistas que abría posibilidades de abrogar tan inicuo procedimiento. No obstante, los hechos que se han sucedido desde entonces han demostrado que la Constitución y el sistema electoral binominal se mantienen estrechamente unidos, formando un todo destinado a poner un cerrojo que impida reformas que

caciones (XV)”, 2 de noviembre de 2010, en <http://www.elciudadano.cl/2010/11/08/28558/la-concertacion-debe-explicaciones-xv/> Sobre los efectos de esta política en la población juvenil –antes del estallido estudiantil del año 2011- véase, Freddy Urbano Astorga, Pedro Rosas Aravena y Rodrigo Mundaca Gómez, Los jóvenes, la política y el espacio público. La transición y la emergencia del sujeto periférico, Concepción, Ediciones Escaparate – Instituto Latinoamericano de Altos Estudios sociales, ILAES, 2006.

¹⁸ Sebastián Rivas V., “Encuesta revela que Chile es el país con menor adhesión a los partidos políticos de toda la región”, El Mercurio, Santiago, 13 de diciembre de 2010.

¹⁹ Robert Barros, La junta militar, Pinochet y la Constitución de 1980, Santiago, Editorial Sudamericana, 2005.

abran paso a una democratización profunda del país.

La imagen de Chile como una democracia ejemplar y de un sistema económico exitoso construida conjuntamente por la Derecha tradicional y la Concertación, resistió más o menos bien durante casi dos décadas. Esa fue la época de oro del “jaguar” chileno. Pocas veces en el último siglo la hegemonía ideológica de las clases dominantes había calado tan hondo en el conjunto de la sociedad y pocas veces su discurso mistificador había alcanzado un eco tan potente a escala internacional. Pero el renacer de la protesta social debido a la acumulación de males del modelo y la pérdida de credibilidad de sus administradores (tanto de la Concertación como de la Derecha clásica)²⁰, ha comenzado a resquebrajar seriamente –tanto en Chile como en el extranjero– la exitosa “imagen país”. Por primera vez en más de dos décadas la arquitectura política de la transición pactada muestra signos de agotamiento del mismo modo que empieza a perderse la legitimidad social que el modelo había gozado entre amplios sectores de la población. Esto prueba que las imágenes son un campo importante de las luchas por la hegemonía. Pero la crisis de una hegemonía (y de sus imágenes) no es definitiva si no surgen discursos e imágenes alternativas lo suficientemente poderosas y convocantes que se proyecten como nuevas hegemonías. Parece ser que este será el centro de la batalla política en los próximos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Aylwin, Mariana, Carlos Bascuñán et al., Chile en el siglo XX, Santiago, Planeta, 1990.
- Barros, Robert, La junta militar, Pinochet y la Constitución de 1980, Santiago, Editorial Sudamericana, 2005.
- Bravo, Bernardino, Régimen de gobierno y partidos políticos en Chile, 1924-1973, Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1978.
- Brzovic, Daniel, Rodrigo Cornejo, Juan González, Rodrigo Sánchez y Mario Sobarzo, “Que se derrumben los sentidos comunes y se reconstruyan las comunidades: Reflexiones a partir del terremoto y maremoto en Chile”, Santiago, 11 de marzo de 2010, en <http://www.piensachile.com/content/view/6797/5/>
- Claude, Marcel, El retorno de Fausto. Ricardo Lagos y la Concentración del Poder Económico, Santiago, Ediciones Política y Utopía, 2006.

²⁰ Sergio Grez Toso, “Un nuevo amanecer de los movimientos sociales en Chile”, en The Clinic, N°409, Santiago, 1 de septiembre de 2011.

- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa et al., Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico, Santiago, Editorial Sudamericana, 2001.
- Grez Toso, Sergio, De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890), Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos – RIL Editores, 1998.
- Grez Toso, Sergio, “La ausencia de un poder constituyente democrático en la historia de Chile”, en Diversos autores, Asamblea Constituyente. Nueva Constitución, Santiago, Editorial Aún Creemos en los Sueños, 2009, págs. 35-58.
- Grez Toso, Sergio, “Un nuevo amanecer de los movimientos sociales en Chile”, en The Clinic, N°409, Santiago, 1 de septiembre de 2011.
- Guzmán, Juan, Roberto Garretón et al., “¿Necesita Chile una nueva Constitución? Perspectiva histórica, jurídica y política”, Santiago, Centro de Estudios de Derechos Humanos Universidad Central – Comité Iniciativa por una Asamblea Constituyente, 2008.
- Henríquez, Helia, “Las relaciones laborales en Chile ¿Un sistema colectivo o un amplio espacio para la dispersión”, en Paul Drake e Iván Jaksic (compiladores), El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa, Santiago, Lom Ediciones, 1999.
- Lara Cortés, Claudio, “35 años de desempleo estructural: el gran aporte del neoliberalismo al Bicentenario de Chile”, en Carlos Ossa Swears (editor), Escrituras del malestar. Chile del Bicentenario, Santiago, Universidad de Chile, 2011, págs. 147-170.
- Meller R., Ariel, “¿Cómo un país que jamás ha sido próspero tiene a tres chilenos entre los 100 más ricos del mundo?”, 9 de marzo de 2012, en <http://ciperchile.cl/2012/03/09/9%C2%BFcomo-un-pais-que-jamas-ha-sido-prospero-tiene-tres-chilenos-entre-los-100-mas-ricos-del-mundo/>
- Meller, Patricio, “Pobreza y distribución del ingreso en Chile (Década de los noventa)”, en Paul Drake e Iván Jaksic (compiladores), El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa, Santiago, Lom Ediciones, 1999.
- Moulian, Tomás, Chile actual. Anatomía de un mito, Santiago, Universidad ARCIS – Lom Ediciones, 1997.
- Portales, Felipe, Chile: una democracia tutelada, Santiago, Editorial Sudamericana, 2000.
- Portales, Felipe, Los mitos de la democracia chilena. Tomo I Desde la Conquista hasta 1925, Santiago, Catalonia, 2004.
- Portales, Felipe, Los mitos de la democracia chilena, vol. II. Desde 1925 a 1938, Santiago, Catalonia, 2010.
- Portales, Felipe, “La Concertación debe dar explicaciones (IX)”, 21 de septiembre de 2010, en http://www.elclarin.cl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=22429
- Portales, Felipe, “La Concertación debe dar explicaciones (XV)”, 2 de noviembre de 2010, en <http://www.elciudadano.cl/2010/11/08/28558/la-concertacion-debe-explicaciones-xv/>
- Rivas V., Sebastián, “Encuesta revela que Chile es el país con menor adhesión a los partidos políticos de toda la región”, El Mercurio, Santiago, 13 de diciembre de 2010.
- Salazar, Gabriel, Violencia política popular en las “grandes alamedas”. Santiago de Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico-popular), Santiago, Ediciones SUR, 1990.
- Saldomando, Ángel, “La economía política de los mínimos”, febrero de 2011, en http://www.g80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=11347
- Ugarte, José Luis, “Nuestros bárbaros”, La Nación Domingo, Santiago, del 7 al 13 de marzo de 2010.
- Urbano Astorga, Freddy, Pedro Rosas Aravena y Rodrigo Mundaca Gómez, Los jóvenes, la política y el espacio público. La transición y la emergencia del sujeto periférico, Concepción, Ediciones Escaparate – Instituto Latinoamericano de Altos Estudios sociales, ILAES, 2006.
- Vitale, Luis, Interpretación marxista de la Historia de Chile, Vol. II (tomos III y IV), Santiago, Lom Ediciones, 2012.

‘Imagen-País’ de la Unidad Popular y de la Dictadura chilena: la disputa de los proyectos editoriales ¹

Isabel Jara Hinojosa ²

La disputa por la ‘imagen-país’ es, en parte, la pugna por la identidad nacional, por lo tanto, mezcla de estética y política. ¿Cómo una editorial de Estado interviene en esta disputa? ¿Desde qué ejes analíticos abordar esta pregunta? Aquí ensayo una contestación provisional a ambos problemas. En primer lugar, esbozo algunas referencias conceptuales con las cuales abordé la relación entre política, estética y gráfica editorial. Luego, reviso cómo la editorial Quimantú, de la Unidad Popular (1970-1973), y la Editora Nacional Gabriela Mistral, de la Dictadura entre 1973 y 1976, disputaron la ‘chilenidad’ desde su discurso visual, especialmente en la colección “Nosotros los chilenos”.

Referencias analíticas

Si bien el poder (con minúscula) no es una substancia localizada en una esfera e institución social sino que es un ‘continuo’ repartido en las múltiples relaciones de fuerza de la sociedad, el Poder (con mayúscula) tiende a concentrarse estratégicamente en el Estado (Castells, 2009: 33-41), cuyo efecto de verdad es clave para estabilizar su dominación (Foucault, 1979: 139-150). Dicho discurso legitimador “penetra los cuerpos” (tomando prestada la expresión de Foucault) y, por ende, está estrechamente conectado a la subjetividad y a la estética.

En efecto, lo estético es la práctica social que moviliza toda la sensibilidad –no sólo la experiencia del arte– produciendo emociones y sensaciones en

el sujeto (individual y colectivo). Por ello, la forma en que la vida social configura experiencias sensibles en las interacciones rutinarias produce la estética de lo cotidiano (Mandoki 2007: 11-54). También a este nivel funciona el poder político, operando sobre la identidad del sujeto no sólo desde la argumentación racional sino que desde el estímulo emocional, especialmente cuando se trata de crear y sostener la identidad nacional. De hecho, la existencia del Estado depende, en parte, de su creación y mantenimiento. De forma que para activar el afecto a la ‘nación’, éste despliega una retórica que incluye mecanismos visuales (además de léxicos, acústicos y corporales), lo cual le permite reforzar las lealtades de los ciudadanos entre sí y con el Estado mismo, reproduciendo el imaginario de comunidad.

Ciertamente, una parte de las publicaciones de una editorial estatal concurren a ese proceso de construcción y/o reproducción estética del Estado, oscilando sus textos e imágenes entre el registro léxico y el escópico, y moviéndose las segundas entre la estética cotidiana y la artística. Pregnadas de lo cotidiano, pero promovidas desde la cultura oficial, resultarían menos sospechosas que una obra de arte o que un discurso político habitual, pero de todas maneras estarían vinculadas al imaginario político de Estado. No porque sus productores tuvieran necesariamente un compromiso ideológico con los gobiernos sino porque aquellas ilustraciones circularían bajo los imperativos simbólicos de legitimación del Estado. Por otra parte, combinando funcionalidad mediática y código visual, dichas ilustraciones alternarían en-

tre lo informativo y lo metafórico, sirviendo a la divulgación de unos credos estatales desde los singulares modos figurativos, de abstracción y simbolización de la gráfica. Por tanto, su vínculo con las ideologías políticas no sería mecánico ni reflejo sino que el resultado de la negociación entre las formas gráficas y editoriales, por un lado, y las demandas contextuales del Poder, por el otro.

Entonces, las propuestas y oposiciones entre proyectos editoriales estatales pueden pertenecer, de alguna manera, no sólo ya a la cultura visual, la literatura o la “iconosfera” ³, sino que también al campo de la lucha política y de sus programas culturales.

El proyecto cultural de la Unidad Popular

Por un lado, el discurso de la identidad nacional durante la UP se recicló en la relación intensa entre los aparatos de Estado con las bases sociales, mediadas por los partidos políticos, los gremios y otras organizaciones. Por otro, se cimentó en la identificación entre cultura (arte) y política. En dicha trama, altamente influida por la tradición intelectual marxista, por la memoria del movimiento de trabajadores y por los movimientos sociales latinoamericanos de fines de los años sesenta, se sustentó la ideología gobernante (no sin acalorados debates internos). Para ella, en primer lugar, el trabajo era el valor humano supremo y los trabajadores los sujetos históricos por antonomasia; en segundo lugar, resultaba fundamental una cultura comprometida con la crítica social para combatir la dominación capitalista y el subdesarrollo cultural consiguiente (Henríquez, 2004); y, por ende, había que oponer una cultura nacional frente al colonialismo cultural y el interés colectivo frente al individualismo.

En suma, para la UP, el problema de la cultura era un problema de clases. De manera que asumió el activismo cultural con el mismo empuje movilizador del proceso político, proponiéndose democratizar la cultura y disputar la identidad nacional. Mezcló intensa y deliberadamente el orden de las sensaciones y de las doctrinas, resultando la estética cotidiana un espacio

para acreditar la condición revolucionaria del proceso de cambios. El folclor, la ‘alta cultura’ o el experimentalismo artístico se complementaron con la educación popular. Todos ellos combinaron la creación con la crítica al elitismo, al gusto tradicional y a la enajenación que producía la cultura de masas. La gráfica sistematizó tales demandas destacando a los trabajadores o a los pobladores urbanos mediante el tratamiento escultórico de la figura, la acentuación del trazo y la incorporación del lenguaje muralista. El imperativo de la comunicación rápida y masiva aumentó la centralidad del espacio público como soporte gráfico, de manera que el muralismo y las artes industriales (afiche, carteles grandes y revistas) se multiplicaron, estimulados por la Reforma Universitaria, el hippismo, la televisión, las radios y las revistas juveniles (Leiva 2008: 312-320; Vico, 2007).

La construcción estética del Estado socialista –que involucró política, arte y retórica cotidiana en busca de una solución transformadora– recurrió al expediente de la cultura popular y del arte “comprometidos”, religando experimentación y tradición.

Quimantú y “Nosotros los Chilenos”

Fue en esa búsqueda de credenciales simbólicas revolucionarias, de renovación estética y agitación política que operó la editorial Quimantú, con la tarea de democratizar el acceso a la lectura y persuadir a la población con los temas y perspectivas ideológicas de la UP (Bergeot, 2004).

Justamente, con la aspiración de mostrar la realidad social y cotidiana del mundo popular, su colección “Nosotros los chilenos” fue paradigmática, no sólo por su enorme tiraje sino por su propósito fundamental: re-presentar a los trabajadores ante sí mismos y, a partir de esa narrativa, reconstruir el relato de la identidad nacional toda.

Así pues, rescatando los modos de reconocimiento y representación popular, los pequeños libros de la serie expusieron las vivencias cotidianas de vida, trabajo y sociabilidad de los trabajadores. Su misión era divulgar las riquezas

tográficas y televisivas (Gubern, 1996: 107-132). Sin embargo, lo usamos aquí de manera inclusiva para todo tipo de imágenes, incluyendo las ilustraciones de libros y revistas.

¹ Una versión preliminar de este análisis se presentó en el II Coloquio Internacional Interdisciplinario sobre Cultura Visual. Universidad Veracruzana, Poza Rica (Tuxpan), México, 12-14 de septiembre de 2011.

² Doctora e Historia y Magister en Teoría e Historia del Arte. Académica de los Departamentos de Historia y de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

³ Parte de la “semiosfera” (‘atmósfera’ de signos culturales que rodea a los seres humanos modernos, según Lotman), referida al mundo de las imágenes, en particular a las cinema-

geográficas, étnicas, sociales y culturales, así como la vida artística y deportiva del país, para entregar una visión panorámica de la vida y la historia –en la versión de izquierda– de las gentes que construían pacíficamente el socialismo. Pero, sobre todo, su misión era reivindicar la cultura popular, destacando sus oficios, costumbres y luchas y, secundariamente, para justificar las grandes obras del gobierno, como la Reforma Agraria o la nacionalización de las industrias.

En definitiva, “Nosotros los chilenos” no sólo se trató de favorecer una imagen apta para el turismo o de hacer crítica social, sino que de refundar Chile desde la cultura, reescribiendo su identidad histórico-cultural, recalcando su identidad trabajadora y pavimentando su futura identidad socialista. Por este camino, el proyecto socialista se entroncaba con el supuesto autóctono y natural del ‘ethos’ histórico-cultural chileno, a la vez que aparecía como consecuencia esperable del ‘ethos’ proletario. La identidad chilena, entonces, lo mismo compartía dimensiones mítico-religiosas que antropológicas o revolucionarias.

En cuanto a la gráfica, el predominio del guión etnográfico-político de la serie se acompañó por el realce de los trabajadores manuales para el contenido, del documento fotográfico para la evidencia y la ilustración, del género de historias de vida y entrevistas para la escritura y de los estilos cartelista y muralista en boga, para las formas. Las portadas rememoraron la simbólica de izquierdas e incluyeron dibujo naif, gruesos títulos, oposiciones cromáticas de aroma expresionista y perfiles geométricos de reminiscencia neo-pop o líneas redondeadas (Leiva, 314-315).

Como ejemplo de esta gráfica, el primer ejemplar de la colección, titulado sugerentemente Quién es Chile, fue representativo y emblemático por ser el introductor de la serie y de su talante general.

Quién era Chile, según Quimantú?

La portada del volumen fue, sin duda, anticipatoria (figura 1). Con cierto aire vanguardista, mostraba una fotografía en blanco y negro de un hombre del pueblo, con su característico sombrero y rostro moreno. El fondo estaba divi-

dido transversalmente en azul y gris blanquecino; el título en rojo y el nombre de la colección en blanco completaban la trilogía de colores de la bandera chilena. También la contratapa lucía los mismos tonos. Por tanto, este primer número acudía al expediente simbólico del tricolor nacional para replantear la cuestión de la identidad y, probablemente, rebatir la acusación de que la UP era el mero instrumento del marxismo internacional. Adicionalmente, que la mirada del hombre en portada pareciera salir fuera del libro, tal vez remarcaba, en la irreductible modalidad de la puesta en página, la proyección de futuro y de utopía del proyecto identitario planteado.

Por otra parte, si bien Quien es Chile presentó también lugares y objetos, se concentró en un repertorio de personas. De hecho, cuando mostró artesanías, edificios y otros monumentos patrimoniales, lo hizo siempre bajo la perspectiva de que eran obras de trabajadores. Y cuando exhibió la grandiosidad de ciertos paisajes, frecuentemente los combinó con estampas de lugareños, enfatizando así menos la inmensidad del territorio y más la idea de un país plagado de habitantes hacendosos (figura 2).

En cuanto a las personas, Quién es Chile expuso cuerpos, rostros y posturas de trabajo, mayoritariamente masculinos. Hubo pocas imágenes de profesionales o de clases medias y menos aún de clases altas. Sobre todo mostró un país en construcción, bullente de actividad, gracias a sus trabajadores manuales. Si bien los exhibió en sus contextos específicos, destacó su identidad de clase frente a otras y la simbolizó mediante el esfuerzo físico. Si la pregun-

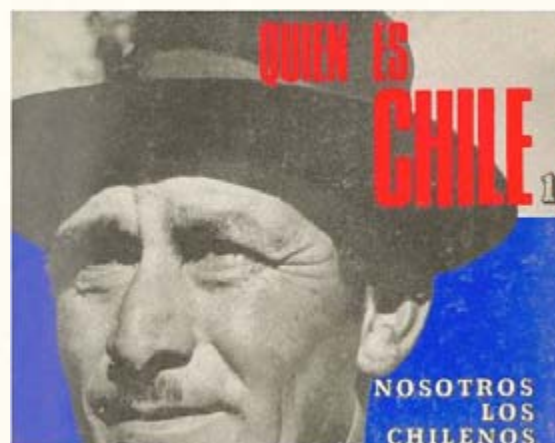


Figura 1. Quién es Chile, vol. 1. Quimantú, 1970. Portada.



Figura 2. Quien es Chile, vol. 1. Quimantú, 1970, p.38

ta Quién es Chile orientaba directamente la cuestión de la identidad hacia la gente y no hacia los lugares u objetos, la respuesta de las ilustraciones era todavía más precisa que la de los textos: Chile era su pueblo, identificado con los trabajadores manuales. No toda la sociedad.

Desde lo visual, Quien es Chile confirmó el extendido y secular ‘patriotismo’ chileno valiéndose –como habían hecho relatos anteriores y como hacía la competencia– de la emblemática y del paisaje. Porque si la portada se dedicó a un trabajador y no a la bandera, esta sirvió de trasfondo para el índice (figura 3). Algo difuminada pero reconocible, de colores vivos, agitada por el viento en la cumbre de un mástil, recortada contra un cielo despejado, lucía como el icono chileno indiscutible en que todos podían reconocerse; tal vez para figurar un nacionalismo suave que disputara los símbolos patrios, reforzara el carácter chileno de la UP y retomara el relato histórico de izquierda sobre la nacionalidad. De allí que sea sugerente que la bandera no fuera eliminada del texto, pero sí desplazada de la portada.

De esta suerte, Quien es Chile no manifestó un programa cultural lejano a los contenidos y formas tradicionales, sino que los re-significó y los puso del lado de la UP. Así que, respecto a la cuestión de la identidad nacional, lo distintivo del programa narrativo de “Nosotros Los chilenos” no consistió en romper con un discurso patriótico ya generalizado, sino que en reinterpretarlo en favor del proyecto socialista. Por esto es que, en Quimantú, el discurso cultural de izquierda no renunció a ciertos temas característicos

sobre la cultura nacional ni a ciertas modalidades de representación de lo nacional-popular (Subercaseaux 2007: 143-147) que impregnaban todas las ideologías.

En definitiva, el primer número y toda la colección de “Nosotros los chilenos” pusieron en página la relación estética y política desde el lenguaje de la pedagogía política, del humor y de las ciencias sociales. Sus imágenes la ilustraron innovando las formas gráficas pero sin romper del todo con las formas tradicionales de representación cultural.

El “proyecto” cultural de la Dictadura

Durante el régimen autoritario, el discurso sobre la identidad nacional se cimentó en la sustitución del Estado interventor y de los movimientos sociales por el dominio de las Fuerzas Armadas y del mercado como base de la construcción de identidades. Por supuesto, no era el resultado de la relación entre la institucionalidad con las bases sociales sino de ella con unas reducidas cúpulas castrenses, políticas y empresariales. Sin embargo, no está claro si esta refundación identitaria se desarrolló desde una política cultural como tal (por falta de organicidad, continuidad y de un “relato” unificador consistente). Esto, porque pese al reclamo de refundacional de la Dictadura, casi hasta mediados de los años setenta primó la represión y la reacción contra las políticas de la UP y sólo después consiguió canalizar sus principios na-

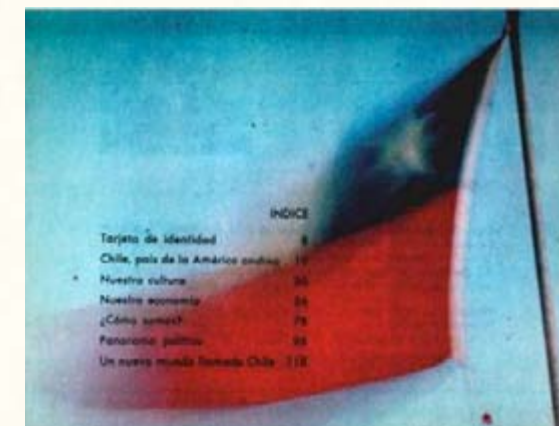


Figura 3. Quien es Chile, vol. 1. Quimantú, 1970, p.7

cionalistas, conservador-católicos y de Seguridad Nacional en unas pautas y aparatos destinados al campo cultural (Errázuriz, 2009: 136-157).

Con todo, es posible identificar ciertos principios orientadores sobre la cultura: primero, la exclusión sistemática de ideas bajo la doctrina de Seguridad Nacional; segundo, el control y la clausura del espacio público, antes democratizado por la modernización y el Estado de Compromiso; tercero, la fiscalización de los medios de creación, usando el marco legal restrictivo sobre los medios de comunicación y la intelectualidad (pero desinteresado o ineficaz en producir una plataforma cultural hegemónica); cuarto, el respaldo del imaginario neoliberal al remplazar el espacio público por el libremercado como regulador del campo cultural (Brunner 1981: 79-96).

Por otra parte, la inercia del Gobierno autoritario hacia el papel cultural del libro desestimuló la importancia de la ENGM en su propaganda simbólica. Ello derivaba de la reducción de empresas estatales –incluyendo las culturales– a manos del modelo neoliberal, así como de la primacía de los medios audiovisuales sobre los impresos en el consumo cultural cotidiano y de la “internacionalización” de los medios de comunicación en general. En realidad, Chile se sumaba por entonces al ciclo mundial de modernización tecnológico-estética de la época. De forma que se prestó menos atención al formato libro, a la ilustración y al arte que a la televisión, la radio y otros soportes de la persuasión. De hecho, aunque se censuró o ridiculizó los significantes y significados de izquierda, la falta de preceptos directos y sistemáticos sobre la gráfica y el arte (Ivelic y Galaz, 1988) sugiere mayor disposición

(o capacidad) de infiltrar la estética cotidiana que de generar un estilo de creación definido.

En suma, la construcción estética del Estado autoritario –que mezcló política y retórica cotidiana en busca de una solución de “restauración tradicionalista”– recurrió al expediente de la cultura castrense y nacionalista-conservadora. Entre los pliegues de esa retórica cotidiana figuró la nueva editora estatal, durante el breve periodo en que fue una empresa del régimen.

La Editora Nacional Gabriela Mistral y “Nosotros los chilenos”

Aunque la ENGM careció de la determinación programática e impulso de su antecesora, debido al menor tiraje y la dispersión temática –resultado probable del deliberado afán “despolitizador”–, igualmente publicó algunos de los documentos oficiales justificatorios y propagandísticos de la Junta Militar, además de instalar contenidos políticos y culturales de mayor “calado” a posteriori.

Naturalmente, el imperativo de denuncia de la UP fue primordial en un primer momento, el cual se abordó desde la confrontación polarizada entre ambos periodos, transformados en ejemplo de lo patriótico y lo antipatriótico. Además, los ejes de análisis de la cultura ya no eran los de la lucha de clases, de dependencia de las metrópolis culturales capitalistas o de dominación de los medios de comunicación sin contraparte. Por el contrario, eran otros valores absolutos y esencialistas: raza, unidad nacional, autenticidad y tradición. Subsiguientemente, el subtexto de las publicaciones ligadas al imaginario oficial se movían con nuevas oposiciones: falsedad marxista versus ‘chilenidad’, demagogia partidista versus ciencia-técnica neutral, extranjerización versus ‘alma nacional’, americanismo instrumentalizado versus raza chilena, lucha de clases disolvente versus unidad nacional.

Por lo anterior, aunque la ENGM mantuvo la serie “Nosotros los chilenos”, reformuló su sentido: primero, desplazó los puntales identitarios desde los trabajadores, el indoamericanismo, la lucha social y los partidos políticos, hacia los militares o civiles de la historiografía conservadora-nacionalista; segundo, devolvió las manifestaciones populares al terreno del folclor y purificó la cultura juvenil del tinte revolucionario; tercero, desplazó el tratamiento del territorio desde el enfoque del desarrollo o de la reforma a la propiedad hacia el del pintoresquismo nostálgico, del geopolítico o del

crecimiento económico; cuarto, sustituyó la indagación reivindicativa de la realidad contingente por la repetición de episodios militares decimonónicos (Jara, 2011).

En cuanto al modo literario, si bien el lenguaje coloquial se mantuvo, disminuyó el estilo de reportaje antes característico en pos de formatos habituales escolares y literarios clásicos. Desaparecieron los textos románticos de izquierdas así como los irónicos o jocosos respecto de ciertos tópicos nacionales, y emergió con fuerza el sentimentalismo y formalidad del discurso militar y conservador: de modo que aunque mantuviera el lenguaje simple y entretenido, insistió en los temas y emblemas patrióticos habituales y promovió una actitud solemne hacia ellos, a tono con una concepción sacralizada y tradicionalista de la patria.

En cuanto a la gráfica, aunque se mantuvo el estilo anterior en lo general (Alvarez, 2004: 141-143), hubo pequeños cambios que indicaron el impacto del nuevo entorno simbólico (o del cambio en el equipo productor) sobre el diseño: los préstamos del muralismo y del pop en la fotocomposición, por ejemplo, fueron sustituidos por una estructura y colores más tradicionales; los títulos de aspecto más experimental fueron reemplazados otros estandarizados, justificados y reducidos más del tipo escolar (Leiva, 316); por supuesto, los personajes y símbolos proletarios y de izquierda fueron cambiados por motivos militares y signos patrios del nacionalismo de derechas. De manera que, hasta cierto punto, la restauración de la disciplina social también se puso en obra y en página.

Como cabía esperar, las efemérides y emblemas nacionales –cúspide de la simbología castrense y nacionalista a la cual se sumaba el 11 de septiembre–

devinieron objeto de culto. De allí que la bandera y el escudo se multiplicaron hasta el cansancio. Empero, a veces se debió también iconizar las dimensiones no visuales de la estética de Estado. Sólo como botón de muestra, el himno nacional, propio del régimen sonoro, apareció menos y debió ser simbolizado: en efecto, la portada del volumen 1 lo identificó con su partitura (figura 4), acompañada en páginas interiores por fotografías de bandas del ejército o del orfeón de carabineros. Por su parte, puede detectarse la promoción de una somática oficial en la repetición de uniformados ataviados con sus trajes de trabajo o de gala, de jóvenes soldados, del izamiento de banderas en centros militares, todos en posturas marciales y con gestos graves. Posiblemente, ellos representaban el modelo de formalidad –en aspecto y conducta–, así como el sentido de orden y de jerarquía que se promovía desde el nuevo Estado (figura 5).

El registro estético de la palabra también fue afrontado y adecuado a la edad del nuevo público destinatario: por ejemplo, la serie adaptó historias de la novela Adiós al Séptimo de Línea (Jorge Inostroza, 1955), en su libro Combate de la Concepción, el cual fue vivazmente ilustrado para el escolar (figura 6). Por supuesto, esta línea divulgativa de los escritos nacional-populares y militares clásicos circuló junto a la línea de la misma editorial que publicaba los textos propagandísticos o informativos del régimen. De forma que el enunciado coloquial destinado al estudiante y el enunciado altisonante o teorizante destinado al adulto, se complementaban en la construcción y expresión léxica del Estado dictatorial.

El discurso gráfico fetichizó también –deliberadamente o no– un tiempo histórico singular. A diferencia de “Nosotros los Chilenos” de Quimantú, que subrayaba visualmente en las portadas la condición de futuro de su proyecto cultural a través de miradas que salían del marco del libro (figura 1, por ejemplo), la segunda época proyectaba un porvenir en los textos pero retornaba al pasado en las imágenes (personajes, guerras y episodios históricos, especialmente del siglo XIX). De allí que este nuevo periodo marcara un ‘descalce’ entre palabra y discurso visual: podía anunciar un futuro, pero ilustraba obsesivamente el ayer.

En definitiva, el anterior argumento etnográfico-político de la serie mutó al guion histórico-militar, que recreó la memoria e identidad de la nación desde la crónica castrense y la cultura nacionalista, extendiendo sus liturgias, agendas y ficciones hacia las demás instituciones y prácticas sociales, como sello de auténtico patriotismo.

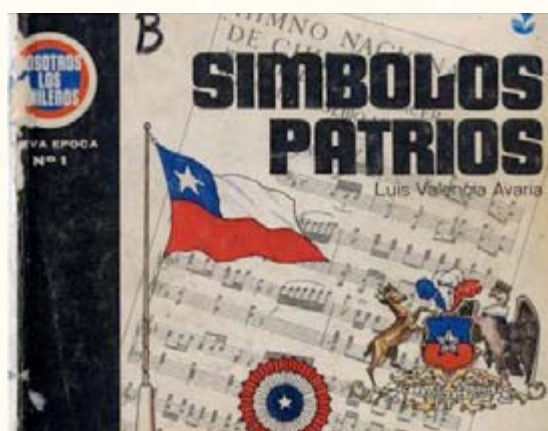


Figura 4. Valenzuela Avaria, L., Símbolos Patrios. ENGM, 1974. Portada.



Figura 5. Valenzuela Avaria, L., Símbolos Patrios. ENGM, 1974, p.10.

A modo de conclusión

Lógicamente, la colección “Nosotros los chilenos” cambió los héroes y los argumentos de sus relatos, así como moderó su experimentación visual y escolarizó su público. Ello fue ejemplo de la manera en que la ENGM respondió a la política cultural y editorial de la UP y colaboró con la refundación representacional de la ‘imagen-país’ desde la cultura visual y la estética cotidiana. Sin duda, fue una respuesta menos programática, compacta y enérgica que el proyecto anterior. Sin embargo, su dispersión temática y menor importancia para la propaganda del régimen no eliminaron su papel en la reconstrucción simbólica y estética del Estado chileno.

Ya fuera ilustrando símbolos patrios, batallas, militares, personalidades civiles o las ideas de la Dictadura, las imágenes, en su conjunto, graficaron el libreto de la nueva “chilenidad”. Por supuesto, no es posible pensar que su recepción e interpretación fuera siempre la prevista, ya que ellas dependían del mundo de cada lector/espectador. Sin embargo, la posible apertura de significaciones estaba igualmente resguardada por la línea editorial de la ENGM y el discurso oficial del régimen.

Si en “Nosotros los Chilenos” de Quimantú la construcción estética del Estado socialista “ficciónó” la ‘patria proletaria’, durante la segunda época de la serie, la construcción estética del Estado autoritario “ficciónó” la ‘patria nacionalista’. Sus respectivas ilustraciones y textos mostraron cómo la pugna por la identidad nacional se trasladó a los proyectos editoriales estatales, así como al interior de las páginas.

FUENTES DOCUMENTALES:

- Donoso, Ricardo, El 18 de septiembre. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.
- Inostrosa, Jorge, 21 de mayo de 1879. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.
- Inostrosa, Jorge, Combate de la Concepción. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.
- Quién es Chile. Colección Nosotros los chilenos vol. 1. Santiago, Quimantú, 1971.
- Valencia, Luis, Símbolos patrios. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergeot, Soléne, “Quimantú: editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973)”, Pensamiento Crítico. Revista electrónica de Historia n° 4, noviembre de 2004.
- Bowen, Martín, “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, 2008, Puesto en línea el 21 enero 2008. URL: <http://nuevomundo.revues.org/13732>.
- Brunner, J.J., La cultura autoritaria en Chile. Santiago. FLACSO, 1981.
- Castells, M., Comunicación y poder, Madrid, Editorial Alianza, 2009.
- Errázuriz, L.H., “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural golpe estético-cultural”. Latin American Research Review, Vol. 44, n° 2, 2009, pp. 136-157.
- Foucault, Microfísica del poder. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1979.
- Gubern, Roman, Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto. Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
- Henríquez, Rodrigo A., “30 años de políticas culturales: Los legados del autoritarismo”. 21 de octubre de 2004. [En línea]. <http://www.sepiensa.cl> (consultado 3 de febrero de 2011).
- Ivelic, Milan y Gaspar Galaz, Chile. Arte actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
- Jara, Isabel, “Graficar una “segunda independencia”: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)”. Revista Historia n° 44, vol. 1. Revista del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica, 1er semestre de 2011.
- Leiva, Gonzalo, “Transferencias estéticas y operaciones editoriales: gráfica y política en Chile 1970-1989” en Drien, Marcela, Fernando Guzmán y J.M. Martínez, América. Territorio de Transferencias. Actas de las IV Jornadas de Historia del Arte. Santiago, RIL, 2008, pp.312-320.
- Mandoki, Katya, La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica III. México D.F., Siglo XXI, 2007.
- Subercaseaux, Bernardo, Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura. Santiago, Editorial Universitaria, 2007, vol. 4.
- Rodríguez-Plaza, P., “El Chile de la Unidad Popular: Una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo”, en Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas n° 36, 2003, pp. 125-137.
- Vico, Mauricio, “Breve aproximación a los afiches de la Unidad Popular (1970-1973)”. Actas de Diseño n° 4, diciembre 2007, año 2. II Encuentro Latinoamericano de Diseño, Universidad de Palermo. Comunicaciones Académicas, julio-agosto 2007, Buenos Aires, Argentina [En línea] URL: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auuspicios_publicaciones/actas_diseño/articulos_pdf/C059.pdf (consultado 10 de junio de 2011).



Figura 6. Inostrosa, J., Combate de la Concepción. ENGM, 1974. Portada.

Miguel Valderrama

Uno de los objetivos declarados de esta mesa inaugural es abordar el problema de la construcción de Chile como “imagen país”, a partir de lo que se ha denominado como crisis de la representación histórica. Así enunciado el propósito de la mesa parecería vacilar entre un análisis contextual de las prácticas de ruptura y resistencia del actual escenario democrático neoliberal y un análisis metahistórico de los modos de producción que organizan un determinado régimen de lo sensible. En ambos casos, sin embargo, aquello que está en el centro del análisis es el modo de entrelazamiento de diferentes prácticas de representación (las de la crítica, las del arte, las de la historiografía), así como los efectos que tendría sobre estas prácticas la llamada “crisis de la representación histórica”.

La voluntad de repolitizar el arte, la necesidad de volver a pensar las relaciones entre arte y política, sería aquello que subyacería a esta doble apelación crítica a la historia. En efecto, desde cierta perspectiva, Informe País invita a situar el pensamiento y las prácticas del arte en un contexto siempre nuevo. Las estrategias artísticas, observa el diagrama de presentación del coloquio, deben ser enteramente repensadas en el contexto de las nuevas transformaciones sociales y tecnológicas producidas a nivel mundial, de igual modo es urgente interrogar el agotamiento histórico-narrativo del arte latinoamericano a partir del nuevo escenario generado por la globalización cultural y el crecimiento sin precedentes de los circuitos de arte internacional. Esta apelación a lo nuevo, no está gobernada solo por un deseo de contemporaneidad crítica, ella no testimonia solo de una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno donde se

ejerce la actividad crítica. En su apelación a la historia, a las condiciones de posibilidad políticas, sociales y culturales que el discurso histórico explicita, esta apelación a lo nuevo junto con situar a la historia como aquella narrativa maestra que vuelve visibles las operaciones de ruptura e innovación artísticas, corre el riesgo de dejar impensadas aquel conjunto de categorías que organizan los esquemas de clasificación y representación que dan vida a las imágenes-país que el coloquio y la exposición buscan interrogar.

Abrir una línea de interpretación divergente al diagrama de lectura dominante entrevisto en la presentación de las mesas de Informe País, supondría necesariamente volver a leer e interrogar la doble apelación crítica a la historia que el Coloquio activamente promueve. Este otro ejercicio de lectura exigiría un trabajo de deconstrucción tanto del imperativo historiográfico de historización radical, como del sistema de jerarquías que organiza el trabajo de representación histórica en los ámbitos de las prácticas del arte, de la crítica y de la historia. Pues, leídas desde la crisis de la representación histórica, la apelación a la historia no puede ser más que problemática en esta zona de cruces constituida por la intersección de prácticas artísticas, prácticas estéticas y prácticas historiográficas. Si aceptamos caracterizar esta zona de coincidencias a partir de las prácticas desplegadas por cada una de estas disciplinas, y si aceptamos describir estas prácticas como modos de inscripción, habría que advertir que aquello que entra en crisis en la denominada crisis de la representación histórica es precisamente el sistema de clasificación que organizaba y jerarquizaba esas prácticas de inscripción: ya sea bajo un principio de innovación, en el caso de las prácticas artísticas, ya sea bajo un principio

de demarcación, para el caso de las prácticas estéticas, ya sea bajo un principio de historización, para el caso de las prácticas historiográficas. Esta crisis afecta por lo tanto no solo a los modos de inscripción propios a cada una de estas prácticas, sino que pone además en crisis la propia noción de historicidad que les es común a todas.

En otras palabras, el cuestionamiento a la representación historiadora que se adivina en la invitación a una otra práctica de lectura historiográfica, no tiene otra finalidad que la de interrumpir los efectos de la operación historiográfica. Esta interrupción supone paradójicamente una historización radical de las prácticas historiadoras, de las categorías que la conforman, y del juego de oposiciones y relaciones que organizan el trabajo de representación en la institución historiadora.

A partir de lo dicho, puede advertirse que la atención predominante que los debates historiográficos actuales dan al problema de la representación no sólo es indicativa de una crisis de los paradigmas semióticos con que la disciplina acostumbraba organizar la experiencia histórica moderna, sino que esta atención exasperada en torno a la representación histórica es síntoma además de una ruptura de la propia experiencia moderna. Que esta ruptura sea producto de transformaciones teletecnológicas que afectan las maneras de hacer y sentir, que esta ruptura de cuenta de una transformación en el modo de producción de las historias, no quiere decir otra cosa que la interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias propia de la época moderna ha llegado a su fin.

El fin de la experiencia moderna reabre la vieja cuestión de las relaciones entre acontecimiento e inscripción, entre literariedad e historicidad. Y más ampliamente, el fin de la experiencia moderna advierte a la historiografía que la literariedad es la condición al mismo tiempo de la producción de los enunciados literarios y de los enunciados historiográficos. La práctica literaria, sus revoluciones poéticas y sus rupturas modernistas, no definen sólo el régimen de la palabra literaria, sino que definen también los regímenes de intensidad sensible, los mapas de lo visible, las trayectorias entre lo visible y lo decible, las relaciones entre los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir. Definen, en otros términos, variaciones de intensidades sensibles, percep-

ciones y capacidades de los cuerpos, formas de lo enunciable. La institución historiadora, sin duda, siempre ha buscado independizarse de su condición literaria, siempre ha intentado repudiar la paternidad que sobre ella ejerce la literatura. Sin embargo, atada a la palabra y a la prosa como está, sujeta a un determinado régimen de verdad que le impone un modelo narrativo de representación heredado del realismo literario de la gran novela del siglo diecinueve, la institución historiadora no ha podido, y no puede, dar cuenta de esa ruptura de la experiencia moderna que las transformaciones semióticas y teletecnológicas advierten. Los ejemplos se dejan ver aquí y allá, conmoviendo la noción misma de “acontecimiento histórico”, piedra angular del edificio de la historiografía moderna.

¿Cómo puede estar la institución historiadora retrasada respecto de su propia muerte? ¿Cómo puede la práctica historiográfica organizar el wake de su escritura, si, aturdida por el nudo entre literariedad y acontecimiento, no logra advertir el fin de una práctica de escritura?

Se ha dicho que la postmodernidad se caracteriza por ser el tiempo de los manifiestos. Sin duda, la afirmación da cuenta de los intentos actuales de las prácticas científicas y políticas por aprehender la época, por asir la sombra que acompaña lo contemporáneo. Sin duda, la misma noción de “manifiesto” se encuentra sujeta aquí a una torsión radical, a una alteración en su forma o literariedad si quiere dar cuenta del carácter espectral de lo contemporáneo. Pues de eso se trata, de asir el acontecimiento histórico, de dar cuenta de él en la vigilia del duelo.

Si la postmodernidad se caracteriza por la profusión de filosofías del acontecimiento, es porque la misma noción de acontecimiento que definía lo moderno se encuentra alterada o conmovida en la espectralidad del presente. Ya se defina el acontecimiento como algo no presente, pero que busca darse en lo que está presente, ya se lo defina como contrario a los hechos, pero realizándose en ellos, adquiriendo actualidad y presencia en ellos, pero invariablemente de forma provisional y modificable, siempre se trata de elaborar un concepto de acontecimiento por fuera-de-la-ley de la temporalidad, de un acontecimiento siempre por venir, siempre suspendido en el momento de su realización. La angustia que produce la representación del acontecimiento en

la postmodernidad esta íntimamente asociada al problema de la inscripción del acontecimiento, a la literariedad por venir que organizará los modos de su representación.

Más aún, como escribe Hayden White en *Tropics of Discourse*, el acontecimiento histórico, tradicionalmente concebido como un acontecimiento que fue no sólo observable sino también observado, es por definición un acontecimiento que ya no es más observable, y por tanto no puede servir como objeto de un conocimiento tan seguro como el de los acontecimientos presentes, los cuales aún pueden ser observados. Pero es aquí, continua White, donde la distinción entre hecho y acontecimiento debe ser subrayada. La noción de acontecimiento histórico ha sufrido una transformación radical como resultado de la ocurrencia en el siglo veinte de acontecimientos de un alcance, escala y profundidad inimaginables para historiadores de otros tiempos. De igual modo, el siglo veinte ha sido testigo de un desmantelamiento del concepto de acontecimiento como objeto de conocimiento específicamente científico. Las transformaciones tele-tecno-mediáticas de la sociedad contemporánea suponen, necesariamente, transformaciones o fracturas inimaginables en los modos de registro, consignación, figuración, lectura e interpretación de los acontecimientos. Esta afirmación incumbe principalmente a la historia, si se ha de advertir que la disciplina historiográfica no es sino el resultado de una revolución tele-tecno-mediática.

Por otra parte, la propia distinción entre los aspectos fenoménicos del acontecimiento (su exterior) y su sentido o significado (su interior) ha sido seriamente cuestionada en las discusiones contemporáneas. El significado de los acontecimientos no puede distinguirse de su ocurrencia, pero ésta es inestable, fluida, espectral. Tan espectral como el movimiento en cámara lenta, el ángulo inverso, el zoom y la reiteración de las representaciones en video del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York o el bombardeo al Palacio de la Moneda en Santiago de Chile.

Si esta desmaterialización del acontecimiento moderno es análoga a la desmaterialización de la obra de arte, si ella es producto de las transformaciones teletecnológicas y de las transformaciones en la literariedad que la literatura adelanta como régimen de lo sensible, es algo que aún está pendiente en la

discusión. Sin duda, los debates en curso sobre las relaciones entre arte, política e historia, sobre la relación entre acontecimiento e inscripción (si todavía cabe hablar en estos términos), tienen por centro estas cuestiones. Quizá por ello convenga traer a la memoria un comentario de Willy Thayer sobre el acontecimiento en el tiempo tele-tecno-mediático de la espectralidad del presente: “La fotografía con que el número especial de *El Mercurio* del 11 de septiembre del 2001 hizo circular, una vez más, la imagen teledigital del cielo de Nueva York quemando las pantallas y las portadas del planeta, imagen que durante todo ese año no dejamos de ver una y otra vez en la TV del escaparate o del restaurante, o en el sofá de la casa, o en la imaginación; tal fotografía no cita tanto el estallido de las torres, sino el evento de su mediación, el acontecimiento como mediación, la mediación como acontecimiento (...) Esto no quiere decir que ya no hay más acontecimiento al quedar éste subsumido en la mediación. Quiere decir que la mediación acontece, no cesa de acontecer, no deja de co-incidir la mediación en el acontecimiento y el acontecimiento en la mediación”.

Los problemas o aporías que estas cuestiones plantean al conjunto de la disciplina, obliga a historiadores e historiadoras a reiniciar una confrontación crítica con el conjunto de la tradición historiográfica occidental. Esta confrontación necesariamente sitúa a la historiografía en un espacio de interrogación postmoderno; ya se entienda esta designación en términos postnacionales (en una clave de lectura cercana a Jean-François Lyotard o a Fredric Jameson), o ya se la entienda en términos postcoloniales o decoloniales (en una línea de lectura que encuentra en los trabajos de Gayatri Chakravorty Spivak y Walter D. Mignolo dos fuentes de posicionamiento centrales).

Se trata en otros términos de insistir en remarcar el giro crítico que afecta hoy a la disciplina, en advertir como este giro trastoca y subvierte los cimientos mismos del orden de su discurso. Este giro en el orden de las prácticas de representación historiográficas tiene puntos de partida múltiples, filiaciones y legados a ambos lados del atlántico, en el Norte y en el Sur, en Europa, Asia, África y América Latina. Por la misma razón, puede observarse que cualquier tradición crítica podría eventualmente servir de punto de partida de la crítica disciplinar, con tal que este punto de partida sea capaz de interrogar y con-

mover la infraestructura conceptual y metafórica que organiza las operaciones de conocimiento de la historiografía moderna. Ya se tome como referencia a las tradiciones del postestructuralismo francés y americano, ya se tome como punto de inflexión de la actual discusión historiográfica la crítica de la representación histórica que teóricas como Nelly Richard o Beatriz Sarlo han venido desarrollando de las prácticas culturales latinoamericanas desde mediados de los años ochenta, siempre se trata de interrogar los efectos de representación de la razón histórica, los modos de producción y reproducción de sus políticas de interpretación.

En síntesis, podría decirse que “la crisis de la representación histórica” nombra un amplio espectro de trabajos que quizás tienen únicamente en común la idea de que es preciso abandonar, de una vez por todas, el programa mimético en historiografía. Este abandono supone confrontar la discusión historiográfica al espejo de otras disciplinas y discusiones. Supone, igualmente, entrar en un contacto alterado con las imágenes y los dispositivos mediales. Este contacto es el inicio de un contagio, de una transformación a la vez disciplinada e indisciplinar, radical y conservadora, experimental y tradicional. Práctica de la aporía, de un paso imposible que en el extremo de su ejercicio, en el extremismo de su radicalidad, permitiría abrir la disciplina histórica a todo aquello que en su tradición impide las mutaciones, los engendros, la monstruosidad, la metamorfosis.

La afirmación de una retórica de la forma, de un devenir metamórfico en historiografía, es la afirmación de una transformación ya en curso en la disciplina, es la aceptación de la crisis, de la crisis radical, como vector performático de la práctica historiográfica. Esta afirmación está en las antípodas de aquellas revisiones cosméticas de la historia, consistentes en agregar nuevos campos de investigación o nuevas formas de presentación a los procedimientos y prácticas establecidas de la historiografía tradicional o convencional. En oposición a lo que puedan pensar historiadores profesionales de tendencia conservadora en epistemología, esta mutación disciplinar no supone una modernización de la disciplina, una profesionalización de sus prácticas o una ampliación de su quehacer historiográfico. Mucho menos supone reproducir viejas formas de hacer historia en nuevos forma-

tos mediales, como algunos historiadores recientemente han creído afirmar con cierto orgullo. Tampoco se trata de un cambio de escala en los modos de organizar y representar la práctica historiográfica, pues, este cambio de escala, al no cuestionar las políticas de enmarcamiento que determinan la producción del conocimiento histórico, deja finalmente intacto el núcleo conceptual y metafórico que organizó en la modernidad la práctica y la teoría historiográfica.

Si nombres como Hayden White, Frank Ankersmit y Michel de Certeau imponen a la disciplina una reflexión sobre el medio, esto es, sobre la escritura y el texto histórico, el propio devenir de la crisis de la representación histórica contemporánea parecería imponer a la disciplina nuevos contagios, nuevos puntos de fugas, nuevas trayectorias y repartos de lo sensible. Así, si la problemática de la “salida de marco” en historiografía remitía en la modernidad a la idea de revoluciones historiográficas, a describir nuevas operaciones de des-enmarcamiento y re-enmarcamiento de la representación historiadora, y por lo tanto a identificar transformaciones políticas en la propia representación histórica, la problemática del marco en la actual crisis remitiría en cambio a la suspensión de todo marco de representación. Esta suspensión o interrupción de la problemática del marco en historiografía repetiría (alterándola) la problemática de la pintura del siglo pasado. De ahí que si la pregunta por el medio en pintura fue el medio que la disciplina del caballete se dio a sí misma para salir del marco y de la representación pictórica, puede decirse de igual manera que la pregunta por el medio en historiografía será el medio que la disciplina se dará a sí misma para abandonar el programa mimético de la representación histórica. La crisis de la pintura de caballete de la que da cuenta Clement Greenberg a fines de los años cuarenta del siglo pasado, fue al mismo tiempo un esfuerzo desesperado de los artistas por llevar a sus límites las propiedades de planitud y frontalidad de la pintura. Resulta evidente que el color y la pincelada se vuelven importantes en pintura sólo cuando el ilusionismo retrocedió como objetivo de la pintura y la mimesis retrocedió como teoría definitoria del arte. Únicamente cuando la pintura en sí misma llegó a ser un fin más que un medio, y cuando la pincelada indicó que se debía mirar la pintura antes que mirar a través de ella, en el sentido en que

“a través de” implica transparencia, la pintura se liberó de la representación y se volvió abstracta en un sentido materialista. La génesis de lo abstracto en la pintura modernista es así la génesis de lo abstracto material, donde las propiedades físicas de la pintura —su forma, su superficie plana (flat surface), su materia— se vuelven la esencia inevitable de la pintura como arte. Arthur Danto ha observado, con cierta sorpresa, que el legado del modernismo se ha identificado en tiempos recientes con “la muerte de la pintura”. Esta identificación no es azarosa, pues, ella no expresa sino con otras palabras la revolución medial que afecta hoy a la pintura y las artes visuales, y, por extensión, a la historiografía y las disciplinas sociales.

En un esfuerzo por desarrollar un análisis del texto histórico como totalidad de sentido, Frank Ankersmit ha propuesto examinar recientemente la narración historiográfica desde la perspectiva de las artes visuales, diferenciando así el análisis pictórico del texto de un análisis literario centrado en las estructuras de significación de la narración. Para ello, distingue el significado “integral” del texto historiográfico del significado “parcial” de cada una de sus oraciones o estructuras verbales. De acuerdo a esta distinción, el significado integral del texto constituiría la “sustancia narrativa” de la representación histórica, esta sustancia vendría a ser un analogon de significación de la pintura. En palabras de Ankersmit, “ya que la sustancia narrativa como un signo de (una parte de) la realidad histórica es expresada sólo en el texto histórico total, la pregunta por la ‘densidad’ del sistema de significación histórico no es una pregunta por la relación entre distintos elementos de un mismo texto histórico, sino una pregunta por el universo narrativo del texto. El equivalente historiográfico de los signos pictóricos que componen la pintura es el texto histórico integral”. El giro introducido de este modo en la teoría historiográfica obligaría a examinar la historia de la representación historiadora a la luz de la historia de la representación pictórica. Dicho examen debería necesariamente poner en el centro del análisis las nociones de “texto” y “cuadro” continuamente vinculadas a esas historias de la representación. Así, y acogiendo la retórica del marco que estas historias dejan entrever, la historia de la pintura sería indicativa de la historia de la historiografía. Y más aún, el mismo cuestionamiento del cuadro como esquema productivo de la

representación pictórica podría señalarse aquí como indicativo de un cuestionamiento similar de la noción de texto comúnmente asociada a la lógica de la representación historiadora.

A pesar de las iluminadoras conexiones que promete el análisis de Ankersmit, éste en última instancia debe ser desechado, pues, no advierte con claridad las consecuencias que el giro abstracto material tendría para la pintura y la historiografía. En la pintura las consecuencias de este giro ya han sido ampliamente señaladas y discutidas, al punto que Arthur Danto ha llegado a asociar el surgimiento del modernismo en la pintura con “la muerte de la pintura”. En historiografía, empero, las consecuencias del giro hacia la abstracción y la materialidad aún no han sido suficientemente tematizadas en los debates en curso sobre la llamada “crisis de la representación histórica”.

BIBLIOGRAFÍA

- Frank Ankersmit y Hans Kellner (eds.), *A New Philosophy of History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Federico Galende, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011.
- Néstor García Canclini, “Estudios Culturales: ¿un saber en estado de diccionario?”, Nelly Richard (ed.), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, Santiago de Chile, CLACSO/Editorial ARCIS, 2010.
- Cristián Gómez-Moya, “Nation Brand/ Chile. All ways surprising”, VV.AA., *Producta50. An Introduction to some of the Relations between Culture and the Economy*, Barcelona, YP Productions, 2007.
- Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. 2, Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Keith Jenkins, Sue Morgand, Alun Munslow (eds.), *Manifestos for History*, London, Routledge, 2007.
- Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.
- Nelly Richard (ed.), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, Santiago de Chile, CLACSO/Editorial ARCIS, 2010.
- Willy Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción.*, Santiago de Chile, Ediciones/Metales pesados, 2006.
- Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*, Santiago de Chile, Palinodia, 2009.
- VV.AA., *Producta50. An Introduction to some of the Relations between Culture and the Economy*, Barcelona, YP Productions, 2007.
- Hayden White, “Manifesto time”, Keith Jenkins, Sue Morgand, Alun Munslow (eds.), *Manifestos for History*, London, Routledge, 2007.
- Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

MESA 2

Régimen crítico y políticas culturales

23 de noviembre 2011, 15.30 hrs. Centro GAM

Carlos Ossa
Damian Selci

Modera **Francisca Lange.**

Pensando críticamente las nuevas transformaciones sociales y tecnológicas producidas a nivel mundial, se nos presenta una nueva configuración y administración de las formas políticas de la actividad crítica. Articulando las consecuencias de estas nuevas transformaciones en el terreno político de la cultura, el desafío de esta mesa es poner en obra el análisis crítico del rendimiento social y cultural de los beneficios y desventajas, que puede portar el problema de la representación cultural en el concepto «imagen país».

El problema del régimen asistencial de la crítica cultural, las políticas de concurso y el consumo “participativo” de la cultura por parte la ciudadanía, nos lleva dentro de la actividad cultural nacional a un primer diagnóstico: la «imagen país» Chile, es la forma última de la administración empresarial sostenida por las formas gubernamentales del poder cultural. Bajo este diagnóstico, la cultura visual es hoy quizá el lugar privilegiado del maquillaje democrático y soporte de la proyección política de una «imagen-país» gozosa de sus diferencias. De acuerdo a esto, intentaremos rastrear las condiciones políticas y estéticas de las formas del ejercicio crítico y autocrítico de la inscripción cultural.

La crítica o las fantasías del orden

Carlos Ossa

“El conocimiento sana la herida que él mismo es”

Hegel

La crítica nació como una escritura del cuerpo y un modelo de intimidad ilustrada, destinado a dar cuenta de la historicidad de la burguesía; establecer sus reglas de autoridad y crear una política basada en el prestigio cultural. Contradictoria desde su nacimiento, favoreció un espacio discursivo capaz de asumir los códigos del orden y, a la vez, insinuar los motines del sentido ante cosas demasiado seguras y totalizantes. La pedagogía, la moral y la teoría han constituido su ensamble fundamental, y desde ellos ha tramado una instalación social discontinua y polémica. La crítica realiza una operación compleja donde una *ideología* de la subjetividad trabaja con una *epistemología* de lo real, a fin de elaborar un texto simbólico cuyo destino parece ser dual: elogio o disidencia. Lo anterior no es consecuencia de la ambigüedad del discurso crítico sino de la institucionalización histórica que ha sufrido. En sus inicios pretendía ser la voz pública de aquellos desprovistos de lengua y, en la actualidad, es una operación de lo que -Enzo Rullani- ha llamado capitalismo cognitivo. El conocimiento se precariza en la medida que exhibe su talento ácrata, pues la economía busca ese excedente crítico que alimente su promesa de renovación y cambio.

La crítica con sus múltiples movimientos no ha perdido vigencia y tampoco estatus político, produce la complejidad de lo contemporáneo con sus textos especializados y sus distancias bibliográficas. Consagra ritos y reproduce en su interior una familia de agenciamientos útiles a la universidad, las edito-

riales, los mercados y las luchas epistémicas. Desde lo sublime romántico al culto alegórico de la ruina posmoderna, ha sido un objeto melancólico viviendo de un afán de certeza y una manía autodestructiva: “*La modernidad es abstracta* –indica Theodoro Adorno- *en virtud de su relación con lo anterior; irreconciliable con el encantamiento, no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual: por eso, los criptogramas baudelaireanos de la modernidad equiparan lo nuevo a lo desconocido, tanto al telos oculto como a lo que es horrible debido a su inconmensurabilidad con lo siempre igual...*”¹

Lo contemporáneo amarrado a límites inseguros y negaciones periódicas desconstruye la pretensión de la crítica de gobernar sobre los significados, esclarecerlos y documentar su drama y tácticas. Envuelta en el desorden de una globalización cansina, de viejas desigualdades con nuevas tecnologías, transita entre el repliegue académico y la exaltación periodística. Ofrece nuevos tonalidades cuyo derrotero es el postgrado y la televisión, la voz cultural y el éxito rápido. El teórico y el opinólogo parecen ser igualados por ese *capitalismo cultural* del que hablaba Fredric Jameson², dedicado a la producción incansable de cuerpos e identidades usados en la economía de los ídolos y los significantes. Sin embargo entre ellos una línea de separación se coloca, rotunda y servil, pues ambos representan la paradoja de un modelo cultural fragmentado que finge igualaciones que no puede cumplir. Uno de los pro-

¹ Adorno, Theodoro : Teoría Estética, Editorial Akal, Madrid 2004. Pág. 31.

² El Giro Cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998, Editorial Manantial, Buenos Aires 1999.

blemas del neoliberalismo es su incapacidad para homogenizar –contra lo que pudiera creerse- pues lo simbólico es susceptible de reducirse a un número finito de premisas, pero igual estalla ante su prisión y habla de cosas cuya historicidad se convierte en chisme o en herencia. No intentamos validar una especie de utopía rancia –viviendo en los intersticios del capital- sino advertir la existencia de un problema.

El esfuerzo aurático por mantener una mirada libre de compromisos corporativos cede ante nuevas formas de escrituras que buscan respaldo en los regímenes consensuales descritos por Jacques Ranciere. Estos requieren discursos críticos para demostrar que son espacios plurales y afirmativos, pero en rigor sacan de la lengua aquellos verbos adversos que no pueden controlarse, a fin de lograr un texto provocador pero sin meta, puro efecto. La palabra o la imagen se transforman en burocracia, y a la vez, con ellas acontece un malestar impreciso llevado a lo social y percibido difusamente, un escozor, una expectación: la crítica de un cuerpo que no encaja en los encuadres de la ciudad biopolítica.

La comunicación suprime la forma clásica de las representaciones (donde las palabras significan cosas) y la cultura entregada a optimismos tecnológicos sólo celebra y ratifica el pliegue narcisista del neoliberalismo. Ahora bien, el alegato por la distancia crítica es parte del juego histórico moderno: donde hay estetización de la política financiada por fantasmas mecánicos hay una obra sin totalidad respaldada por la denuncia de la injusticia del derecho existente. En el contexto actual las prácticas artísticas y políticas no parecen tan antagónicas, ambas desmovilizadas por agencias mercantiles logran efectos secundarios en su afán de revertir o interpelar. ¿Qué ha ocurrido? La economía imbricada con la técnica producen un orden estético-político ajustado a las necesidades de la modernización y las leyendas del capital. La sociedad accede a múltiples deseos sin amargura, festivos e inmediatos, cuya vocación reside en disculpar y justificar la ausencia de vínculo entre realidad y justicia humana. Si cierta política y estética radicales, alguna vez intentaron

dar “hospitalidad” a una experiencia social sin conjetura ni huella donde la representación debería hacerse cargo del lo real abandonado, imaginando una revolución de los significantes y las leyes, hoy eso ocurre con absoluta plenitud. Las redes virtuales cambian las condiciones de intercambio entre lenguaje y experiencia y por lo tanto, el sujeto dice de sí –también- la programación en que está inscrito. La paradoja del capitalismo está en que imita al arte para eliminar de él la transfiguración poética que todavía contiene y se expresa como contracultura ³. A su vez el arte imita al capitalismo para doblar esa narratividad efímera de la mercancía que vela a la obra y la somete a la invisibilidad por saturación mediática. Adorno escribe: *“Ambos [el arte modernista y la cultura de masas] exhiben las cicatrices del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio. Ambos son mitades rotas de la libertad, a la que sin embargo no suman nada”*⁴.

La crítica, entonces, es la incomodidad que el pensamiento siente con sus propias obras, imaginarios y adelantos. Asimismo es un ejercicio de emancipación que fracasa en la temporalidad de lo diario, pues intenta agregar al mundo algo ya vencido por las formas asalariadas de control de lo cotidiano. Pero, esa dialéctica vocación de mirar al revés permite entrar en lo cotidiano y descubrir la importancia que tiene para la hegemonía. Afuera o adentro la crítica como indica Nicolás Casullo, ofrece un horizonte estetizado (el pensamiento débil) que parece ser el resultado de sociedades “postmasivas” seducidas por la visualidad sin rango. Así: *“la estetización reflexiva se apoya en un encuadre del tiempo histórico (estallado) y permanentemente reeditado: una temporalidad que remite a fragmentación, simultaneidad, discontinuidad, heterogeneidad, donde lo que en realidad se despliega en términos de ‘identidades de la realidad’ (humanas y no humanas) es un tiempo-espacio ficcional, como el único tiempo cierto, posible de abordar desde alguna hermenéutica. Podría argumentarse: no es la historia la que se espectaculariza (mitología por excelencia de la modernidad) sino el espectáculo (diseño cultural de tecno-estetizaciones, citas, homenajes, efemérides, biografías) el que*

*se historiza. Y así como la historia como espectáculo reposó sobre la discutida figura del ciudadano, el espectáculo como historia se sustenta sobre otro actor mítico estético: el receptor”*⁵.

De forma esquemática se nos dice que debemos elegir entre la era de los simulacros y las eróticas del capital, la sociedad del espectáculo, o bien, de las máquinas de disciplinamiento con sus cuerpos humillados, la sociedad de la vigilancia. ¿Cómo no imaginar a la propia crítica convertida en el lenguaje del espectáculo y la vigilancia? Entregada a ser el matutino de la ideología o el texto consolador de rebeldes sistémicos su trabajo nunca termina, o mejor, hoy es más acuciante y frecuente. Ha salido de la esfera pública para ser domesticada por el relato universitario; funcionalizada por el economista rampón bañado en indicadores académicos; politizada por un verbo débil que la usa de réplica moral; reproducida en la voz del autor de moda cuya letra parece informar una novedad –otra vez- neocolonial. La crítica no puede evadir la dimensión constitutiva que la une a la modernidad y, por lo mismo, su pretensión autonomista es un tanto ridícula, ostentosa, kitsch: entiéndase bien, la autonomía no es lo otro del presente, sino que el presente mismo. El lugar donde se deshace el contrato burgués y se libera al sujeto de la población económica con el propósito de restituir la historicidad que el capitalismo le arrebató para convertirlo en cualquiera. La interrupción –estrategia directa de la crítica-no es un desplazamiento, es una inmersión en la herida de la sociedad, causada por un poder obsesionado con atrapar la vida y consumirla en los deleites de la explotación, la tortura, la sexualidad y la riqueza –todavía incapaz de vencer a la muerte-. Sus esfuerzos por alejarse e inaugurar una diferencia temporal es parte de su mitología y desgracia. En este sentido las observaciones de John Brenkman siguen teniendo mérito: *“A través de sus formas y prácticas culturales dominantes, el capitalismo tardío pugna por separar la experiencia social de la formación de contraideologías, por romper la experiencia colectiva en el aislamiento monádico de las experiencias privadas de los individuos y por adelantarse a los efectos de la asociación subsumiendo*

*los discursos y las imágenes que regulan la vida social”*⁶.

Una desarticulación cognitiva de los saberes depreda la pretensión de una lengua única y la urgencia por someter lo heterogéneo -no reductible- a un solo relato busca a la crítica, con sus multiplicaciones y sentidos antagónicos, para ordenar el desafuero. La indistinción cultural que provoca el neoliberalismo irrita a la izquierda y a la derecha, ambas intentan restaurar las diferencias y separar las éticas. La política necesita diferencias, sin ellas, se deshace la ilusión del complot. Es tarea del funcionario crítico del periódico o del programa televisivo de actualidad proteger esa ilusión, fomentar la crítica y su lugar común, validar el consenso: es decir la invisibilidad.

Los especialistas –aquellos que detentan el poder simbólico y definen valores universales- según Pierre Bourdieu desplazan a los críticos como nuevos mediadores entre lo público y la economía, pues tienen la virtud de crear tanto los discursos como las audiencias en circulación. Los especialistas guardan silencio ante las desigualdades, gracias a la capacidad que tienen de horizontalizar los conflictos y reducirlos a síntomas o emergencias explicables como ajustes permanentes de una sociedad en desarrollo. Es posible que esta forma de leer, binaria, no se corresponda con las escenas contemporáneas. Asumir –dogmáticamente- una cultura primera (el cuerpo social) en busca siempre de potenciar su hibris política contra un orden segundo, la industria cultural, ingenio destinado a reducir todo a la ideología del amo, quizá favorece esa lectura del crítico como el último soldado del lenguaje que se niega a morir en la complacencia de la publicidad y las monedas. Si lo social ya es ideología y lo industrial puede considerarse una vanguardia distópica, es decir una empresa experimental que inventa el presente sin cambiarlo, entonces a lo mejor la crítica ya no trata sobre corregir y reparar, más bien, pensar idiomas flexibles capaces de intervenir el sentido y proponer mediaciones dislocantes. “En tanto que invención- señala José Luis Brea-, el trabajo de la crítica no tiene por misión hacer emerger el efecto que domina desde lo alto, la serie, la ecuación nomológica que abarca lo indomesticado. Al contrario, su tarea

³ Este problema ya está presente en la estética romántica cuando autores como Friedrich Schiller, por ejemplo, asumen que el arte es la actividad utópica sustituta de la modernidad revolucionaria fracasada. Frente a un estado autoritario y un individuo enajenado, el romanticismo defiende una política del porvenir posible en la estética.

⁴ Citado por Andreas Huyssen: Después de la gran división. Editorial Akal, 2000.

⁵ Casullo, Nicolás: Modernidad y Cultura Crítica. Editorial Paidós, Buenos Aires 1998. Pág. 123.

⁶ MassMedia: from collective experience to the Culture of privatization, Social Text, Londres 1979. Pág. 94.

es acercarnos a ese punto de desbordamiento en que la serie se ve excedida, hacia ese territorio de inestabilidades en que lo que conocemos –se revela en su insuficiencia”⁷.

Quizá tiene razón Terry Eagleton⁸ cuando dice que el crítico debe oponerse al desmantelamiento de lo real causado por su creciente exhibición sin densidad, porque en el fondo hay que volver a conectar lo simbólico con lo político, permitiendo que discurso y práctica liberen las necesidades culturales reprimidas y las coloquen en el centro de un deseo colectivo. El crítico sería aquel que nos propone un libro de fragmentos que nos ayudan a identificar las formas de la construcción simbólica de lo político, y por esta vía, no sólo resisitir lo cultural cosificado sino apropiarse de él para resignificarlo y romper su voz de hielo. De esta manera evitamos exigirle al crítico una opción mesiánica, muchas veces convertida en atávica o reaccionaria postura de verdad. Incluso afirmar la distancia como mecanismo de resistencia se torna sospechoso, porque en un mundo donde la desigualdad social pervive, esa distancia suele traducirse en un sentimiento de distinción –que en países como el nuestro- termina casi siendo una vulgata de clase. Walter Benjamín alguna vez advirtió de la contraposición jurídica entre lenguaje y violencia, señaló que no basta la paridad, la simetría o igualdad entre los interlocutores para evitar el exceso de violencia que hay en toda fundación lingüística, siguiendo este argumento la posibilidad de la crítica también se guarda en sustraerse de la violencia que su propia factura ejerce, el crítico no sólo debe interrogar el proceso también el dispositivo que usa para hacerlo.

Es la disposición a desviar –continuamente- al lenguaje de la obligación de la certeza lo que procura la crítica en el intento de mostrar el mundo atado a una originalidad final, ¿pero, hoy cuando la industria cultural produce todo tipo de desviaciones (noticias sobre lo anormal, lo exótico o lo raro) y el lenguaje disloca, monta y quiebra lo real, es dable reclamar por una escritura cuya ausencia no reviste daño ni ruina? ¿Si todo debe exponerse a un modelo informativo o al agotamiento cifrado, qué esperar de los textos o las imágenes? La comunicación normaliza la extrañeza del acontecimiento, no sugiere

ni espera encontrar un decir oculto, no es necesaria la mediación de un traductor: todo está en el lenguaje. La crítica, en cambio, activa una coyuntura lingüística por la cual asoma el no-lugar de la significación y se describe un objeto cuya virtud no es deseada por un tiempo idéntico y formal, impedido de terminar en prueba o confesión, trabaja en la pesadilla de su desigualdad. Y sin embargo, este gesto no es una justicia última reservada a quien doblega la impaciencia de las cosas con el mecanismo del saber, sino quien advierte la precariedad en el acto normativo de la clasificación y el comentario y, gracias a ello, entrega un discurso abierto a su continua relectura.

En estas breves consideraciones hemos intentado describir tres problemas cuya articulación abre, distiende y reclama, a su vez la función de la crítica: una) evitar la mitificación del crítico como si en él recayera la responsabilidad última de la significación; dos, aceptar la complejidad del sistema cultural tardocapitalista que puede generar lenguajes críticos destinados al consenso y la conformidad y tres, resituar a la crítica en un plano donde pueda ejercer sin autoritarismo -ni misa en escena- la discusión sobre el sentido de lo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Eagleton, Terry. La estética como ideología. Editorial Trotta 2006.
- Guash, Ana María. Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. Editorial Akal 2000.
- Bataille, George. La felicidad, el erotismo y la literatura. Adriana Hidalgo Editora 2004.
- Didi-Huberman, Georges. Lo que vemos, lo que nos mira. Editorial Manantial 2006.
- Marchán, Simón. Real/virtual en la estética y la teoría de las artes. Editorial Paidós 2005.
- Brea, José Luis. Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Editorial Akal 2005.
- Bozal, Valeriano. Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. Editorial La balsa de la Medusa 2005.
- Subirats, Eduardo. La linterna mágica. Vanguardia, Media y Cultura Tardomoderna. Ediciones Siruela 1997.
- Rancière, Jacques. El viraje ético de la estética y la política. Editorial Palidonia 2005.
- Espósito, Roberto. Bíos. Biopolítica y filosofía. Amorrortu Editores 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. Lo visible y lo invisible. Editorial Seix Barral 1970.
- Jay, Martín. Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Editorial Paidós 2003.

⁷ La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico, en: <http://www.agenciacritica.net>

⁸ La Función de la Crítica, Editorial Paidós, Buenos Aires 1999.

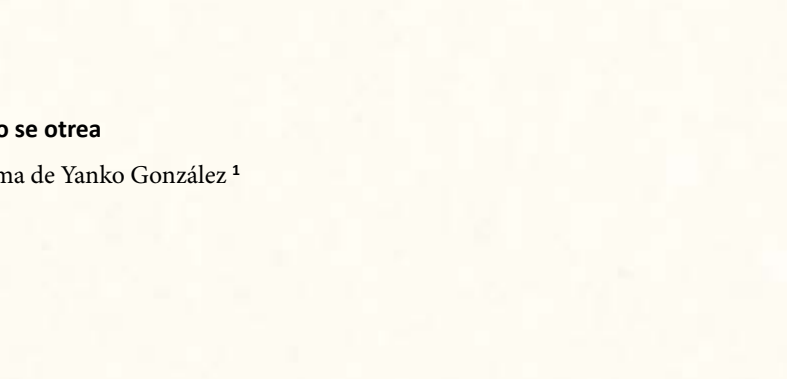


Damián Selci

El 20 de septiembre de 2009, en el Centro Cultural Pachamama, Yanko González leyó algunos poemas de su libro Alto Volta (Ediciones Kultrún, 2007). El marco lo daba una prolongación porteña –organizada por Cristian De Nápoli– del Festival de Poesía de Rosario, que había terminado el día anterior. La lectura de Yanko González fue de las mejores; tiene un estilo tradicionalmente conocido por su ritmo rápido y su volumen altísimo. Yo estaba sentado adelante de todo, en un sillón largo, con las piernas estiradas entre los veladores. Llegando al final, Yanko González leyó el siguiente texto:

*la belleza es griega. pero la conciencia de que sea griega es argentina.
nada es, todo se otea.*

El público, básicamente argentino a excepción de algunos poetas de distintas nacionalidades (un peruano, un dominicano, un belga y una alemana que habían estado en Rosario y que participaban, también, de la extensión Pachamama), se divirtió con la referencia argentina del poema. No es común que un poeta porteño, cordobés, entrerriano, bahiense o rosarino use la palabra “argentina”, y menos todavía que lo haga un poeta extranjero; menos todavía, por cierto, que lo haga con un sentido crítico (“todo se otea”), y menos que menos, que se atreva a leerlo ante los implicados directos... De todas



Nada es, todo se otea

sobre un poema de Yanko González¹

formas, y previsiblemente, la palabra fue tomada con gracia: “argentina”. Osvaldo Lamborghini la usaba para reírse: escribía “¡Argentina, Argentina!” y al instante “¡Albania, Albania!”. El público, educado en estas aliteraciones, festejó el poema de Yanko González como si fuese un chiste. Pero en buena medida la rareza del gesto no se disi-paba con la aceptación humorística; quedé interesado y después de algunas gestiones pude conseguir Alto Volta. Es un libro de tamaño considerable, tiene un prolijísimo trabajo de edición y en la primera página incluye la leyenda “1998-2005”, lo que da para pensar en un tiempo de composición largo. Busqué el poema de la belleza y lo encontré... un poco distinto:

*la belleza es griega. pero la conciencia de que sea griega es chilena.
nada es, todo se otea.*

Comprobé que Yanko González había escrito una cosa y leído otra. Esto sería anecdótico si no tomáramos en cuenta lo que significa el sustantivo “Chile” y sus derivados (patria, país, tierra, pueblo, etc.) en el contexto de la poesía chilena. Como es sabido, por lo menos de Neruda en adelante, pasando por Enrique Lihn, José Ángel Cuevas, Gonzalo Millán y llegando a los poetas contemporáneos, casi no hay autor que no se refiera al Chile en algún verso

¹ Publicado originalmente en la revista Planta, nr 12, diciembre de 2009

(o en varios). Las causas históricas de este (digamos así) nacionalismo literario pueden ir de una voluntad general whitmaniana hasta la presencia activa del Estado en la subvención de proyectos de escritura y edición, mediante becas, concursos, festivales, etc. Lo importante es que para un lector argentino, esta recurrencia no podría ser más extraña. El itinerario de la poesía argentina es convencionalmente ignorado por el Estado, sea cual sea el gobierno, y las palabras “argentina”, “patria” o “tierra”, sólo aparecen parodiadas, o con un matiz ridículo, como en el caso de *Argentino hasta la muerte* (1963), título de un libro de César Fernández Moreno que, incluso con toda la buena voluntad, jamás podríamos tomarnos en serio. Definitivamente, el nacionalismo no tiene la menor representación en la literatura argentina, salvo que nos remontemos a los proyectos de Lugones y los debates del Centenario, que aparte de viejos parecen simulados. Además, la liturgia de la Patria, la Nación, etc., tiene para nosotros un distintivo olor campesino-militar, dado que el peronismo no pudo, después de sucesivos derrocamientos, imponer la idea de que el nacionalismo podía ser también económico. La última dictadura usó la palabra “Patria” para destrozar la estructura productiva del país y para desmejorar cualquier perspectiva de crecimiento social, beneficiando a la burguesía agraria y propiciando la subsunción del modelo a la exportación de materias primas, de acuerdo a las necesidades geopolíticas de los países centrales. Por todas estas razones, a las que podrían añadirse todavía unas cuantas, la poesía argentina no tiene hoy (al parecer) la menor oportunidad de usar seriamente una palabra supuestamente manipuladora y mentirosa como “Argentina” o “Patria”. Y esto es lo que explica, a la vez, la primera perplejidad del lector argentino frente a la poesía chilena. Después de leer por centésima vez locuciones como “mi país” y “ay Chile”, descripciones del desierto de Atacama, odas a los minerales y a la luna pendiente sobre la marea del Pacífico, le quedan dos alternativas. Una, basada directamente en la propia experiencia, es el hartazgo o el desdén por un patriotismo que sólo podría trasuntar una ingenuidad abrumadora y antiliteraria. Otra, también basada en la experiencia, es la envidia: después de todo, más allá de Allende

y Pinochet, con su socialismo democrático y su particular manera de secuestrarse y asesinarse, los chilenos tienen un país, un punto de referencia nítido que habilita formas incluso épicas de la escritura, y como es sabido, la gran poesía occidental nació con la épica: Homero... Es para estremecerse. Para nosotros, nuestro país es impronunciable, para ellos el sustantivo “Chile” tiene la misma disponibilidad que la luna en la poesía romántica. Desde este punto de vista, los argentinos, al lado de los chilenos, parecemos gitanos. Por supuesto, hay maneras de encontrarle una vuelta positiva al destierro metafísico, una vuelta irónica; pero la ironía, además de “productiva”, es muy cansadora. Para mal de males, nuestro autor de exportación, Borges, escribió un artículo, “El escritor argentino y la tradición”, donde abiertamente defiende el buitreo de temas europeos, la simulación periférica y el recurso entristecedor a los tigres, los espejos y la Enciclopedia Británica.

Volvamos un poco sobre el poema de Yanko González:

la belleza es griega. pero la conciencia de que sea griega es chilena. nada es, todo se otea.

Este poema está estructurado con tres aserciones. La primera dice: la belleza es griega. Es una idea fácil de entender, sabemos que los griegos son el pueblo de la apariencia bella, y por lo tanto, los constructores de las primeras formas expresivas del espíritu, entre ellas la poesía. La segunda aserción dice: pero la conciencia de que sea griega es chilena. Esto involucra una dificultad adicional, dado que se redefine y niega la aserción anterior. En el nivel del ser o la sustancia, la belleza es griega, pero en el nivel de la conciencia o subjetividad, la belleza griega es lo que es para la conciencia chilena. O sea, hay que tener una cabeza chilena para que la belleza sea griega. O extremando un poco, solamente a un chileno se le ocurre que hay una belleza y que, para peor, es griega. La tercera aserción aclara definitivamente el asunto: nada es, todo se otea. Lo que significa, simplemente, que la belleza no “es” (no corresponde al nivel del ser o la sustancia), sino que solamente puede existir

en el oteo, en la mutación y la equivocación de la conciencia, que presupone una sustancia con la única finalidad de superarla. En este inocente poemita, lo chileno no aparece como una cosa firme, un Sustantivo Puro con la potencia de una piedra, sino como una conciencia, o sea, como una modalidad de praxis interpretativa, sujeta al engaño y demás. Yanko González pone en entredicho la palabra distintiva de toda una tradición poética; uno de las citas del libro corresponde a Roque Dalton, quien dijo: “¿Chile? Depende...” Por su incredulidad, este poema de Yanko González es casi perfectamente argentino; se entiende que haya podido intercambiar las referencias en la lectura del Pachamama.

Entonces Chile no es algo absolutamente innegociable, no es sustancia primigenia ni pura afirmación: Chile... depende. Entre otras repercusiones en el frente interno, este escepticismo le habla directamente a la envidia argentina que comenté antes: parafraseando el poema, se puede decir que el país es Chile, pero que la conciencia de que sea Chile es argentina. De todas maneras, esto no significa que en definitiva Chile sea una convención al mismo nivel que las propuestas schwobianas de Borges. Nada es, todo se otea; pero hay oteos y oteos, y calcular esa diferencia podría tener su interés. Ante el dilema tercermundista de cómo tener una tradición literaria sustentable cuando el idioma mismo viene de otra parte (más precisamente de Europa), la respuesta de Borges fue: agarremos lo que sirva de los centros de poder occidental y despreocupémonos de ser argentinos, eso va a venir por decantación. La “operación” borgeana consiste en proceder como si la tradición europea fuese nuestra, sin más. Los chilenos fueron un poco más arriesgados: lo que impostaron fue, no su actitud individual ante Europa, sino su propio país. Borges se inventó como ciudadano europeo, mientras que los chilenos se inventaron como Nación. El oteo chileno fue mucho más arriesgado y productivo que el visado para escribir ficciones internacionales que consiguió nuestro autor canónico. De hecho, la tradición poética chilena es riquísima, es verdaderamente una tradición, mientras que la solución de Borges no sobrepasó la esfera individual: solamente le sirvió a él. Basta con

ver el renuente fracaso de los escritores borgeanos que todavía nos persiguen con exóticas historias de prosa global. Mientras tanto, del otro lado de la cordillera, *Alto Volta* tiene la oportunidad de recoger esta cita de Enrique Lihn: *Todas las lenguas extranjeras me inspiran un sagrado rencor.* No obstante, la distancia que pone Yanko González respecto del sustantivo “Chile” merece un comentario final. Después de un libro como *Alto Volta*, al lector argentino le puede resultar difícil reencontrarse con un poeta chileno que pueda referirse a su país como a una sustancia primigeniamente dotada de poesía o grandeza. Pero quizás haya que invertir esta idea: a lo mejor *Alto Volta* aparece precisamente porque el Sustantivo Chile ya no puede garantizar una productividad elegiaca ilimitada. De hecho, la provocación de Yanko González podría llegar hasta el título: su libro lleva el nombre de un país... pero ese país no es Chile, es *Alto Volta*, la república fundada en 1958 dentro de la Comunidad Francesa en África, rebautizada en los 80 como Burkina Faso.

MESA 3

Horizontes del análisis estético: límites y alteridad

23 de noviembre 2011, 17.30 hrs. Centro GAM

Víctor Díaz
Federico Galende
Rodrigo Quijano

Modera **Nadinne Canto**

Pensando críticamente las nuevas transformaciones sociales y tecnológicas producidas a nivel mundial, se nos presenta una nueva configuración y administración de las formas políticas de la actividad crítica. Articulando las consecuencias de estas nuevas transformaciones en el terreno político de la cultura, el desafío de esta mesa es poner en obra el análisis crítico del rendimiento social y cultural de los beneficios y desventajas, que puede portar el problema de la representación cultural en el concepto «imagen país».

El problema del régimen asistencial de la crítica cultural, las políticas de concurso y el consumo “participativo” de la cultura por parte la ciudadanía, nos lleva dentro de la actividad cultural nacional a un primer diagnóstico: la «imagen país» Chile, es la forma última de la administración empresarial sostenida por las formas gubernamentales del poder cultural. Bajo este diagnóstico, la cultura visual es hoy quizá el lugar privilegiado del maquillaje democrático y soporte de la proyección política de una «imagen-país» gozosa de sus diferencias. De acuerdo a esto, intentaremos rastrear las condiciones políticas y estéticas de las formas del ejercicio crítico y autocrítico de la inscripción cultural.

Imagen e identidad

Víctor Díaz Sarret

Imagen e identidad; dos nociones de indiscutible filiación, pese a la ambigüedad y el equívoco propio de sus eventuales o posibles correspondencias. Dicho de otro modo, me parece que concordaremos en que la identidad se encuentra referida, fatalmente, a una imagen: propia, en la identidad personal o individual; grupal o institucional, en el caso de una comunidad; imagen de país, en el caso de una nación; etcétera. En ese sentido, la identidad sería —continuando con la premisa recién instalada— la identificación a través de una imagen de un supuesto sentido de pertenencia o, mejor dicho, la constitución de una imagen de pertenencia.

Como tal vez ya se habrá notado, optaré de aquí en más con el sesgo propio de una determinación personal, una fijación que someto a disputa, una premisa operativa que aún no consigo rectificar: frente a la tradicional idea de que la así llamada identidad utiliza a las imágenes como medio para la comunicación del “espíritu” cultural de una sociedad, consiguiendo con ello una identificación con el signo distintivo de aquella, es decir, frente a la manida consideración de que la imagen suscrita a toda identidad “refleja”, en un acto especular, la esencialidad de un grupo o comunidad, propongo en cambio lo siguiente, a saber, *la imagen —como mera imagen— no podría jamás someterse plenamente al mandato de la pura comunicación en aras de una eventual identificación*. Ello, fundamentalmente, porque como sabrán

las imágenes poco y nada comunican, o mejor dicho, porque todo intento de comunicación siempre es un acto fallido. Pero más allá de lo anterior, tiendo a pensar que la *imagen* de identidad —la idea de “imagen-país”, por ejemplo— no se somete a aquella identidad que supone corresponder, porque esta última ya está previamente supeditada a su estatuto imaginario, o sea de imagen, de ficción. En ese sentido, toda identificación no sería más que una mera proyección, un desesperado intento por encontrar una zona de anclaje que nos brinde la seguridad del núcleo paternal, la fraternal hermandad o la igualación con aquellos ya no como un “otro” hostil, dependiendo de nuestros axiomas políticos. En otras palabras, la propia frase “imagen de identidad” constituiría un pleonasma, pues toda identificación posible es en imagen y no sencillamente mediante ésta.

Y al mencionar el eminente carácter ideológico de la idea —e imagen— de identidad, no estoy tampoco siendo proclive a suponerla como una construcción o producción impositiva, emergida desde las cúpulas del poder; si la identidad no es algo que emana desde lo más hondo del espíritu de una sociedad, tampoco es una maquinal elaboración de ciertos grupos dominantes, configurando mecanismos de control simbólicos para sus subordinados. Ni lo uno ni lo otro, aunque, como se suele decir, en todo mito hay algo de verdad: si bien la experiencia cotidiana nos ha demostrado, por una parte, patrones de semejanza con aquellos que nos

rodean inmediatamente, situación opuesta cuando nos confrontamos a la extraña escena de, por ejemplo, ser turistas en otro país, sensación que pareciera reafirmar una supuesta conexión con nuestros compatriotas y, por otro lado, el conocimiento nos ha otorgado más de una lección sobre el uso y abuso de la identidad formulado por los gobiernos para manipular a las masas, consiguiendo conductas de orden, diríamos, biopolíticas —el siglo veinte como caso dechado, el veintiuno como demostración de que mucho no hemos aprendido al respecto—, en ambos fenómenos no se conseguiría explicar la permanente discrepancia entre lo que suponemos nos identifica con una comunidad, lo que se supone es una comunidad con la cual nos identificamos y, principalmente, en qué medida se demuestra la *existencia* de una comunidad.

Aquello que intento plantear, en el fondo, es que cada vez que nos referimos a la noción de comunidad, nos estamos remitiendo veladamente a un problema dual: el de la comunicación y el de la comunión; por ello mi insistencia en la imagen como concepto operativo, pues en ella también se presentan problemas ligados tanto a la comunión como a la comunicación. En otras palabras, intento proponer que toda identificación sería la cifra anidada entre lo comunicable de la comunidad y la comunión con ésta, entre lo que se aparece a nuestra experiencia cotidiana y la fe arraigada en algo más allá de aquello manifestado, entre nuestra aparente semejanza con quienes nos rodean y el supuesto de que en una nación son todos semejantes.

Si volvemos, por ejemplo, a la idea de “imagen-país”, la cuestión supongo resultará más prístina: uno o varios organismos gubernamentales propician una imagen para ser proyectada hacia el exterior, que probablemente poco se condice con la imagen que cada micro comunidad ha elaborado de sí misma y, por supuesto, que a su vez poco se parece con la imagen personal de cada integrante de aquella micro comunidad. Esta situación consabida, no hace más que reafirmar no solamente el talante ficticio de las ideas de continente, nación, país, región, ciudad, pueblo, barrio, institución, equipo

de fútbol, religión, fans club o partido político, entre otros, sino sobre todo reafirma la ficción implícita de toda comunidad. La comunidad es una mera ficción, en la medida en que es una mera imagen que, como he mencionado, nos identificará siempre en falta, como todo acto fallido. Y el anhelo de comunidad, en ese sentido, no puede sino ser un deseo profundamente melancólico cuando es una búsqueda —pues nunca llega a puerto—, groseramente totalitario cuando es una construcción o un programa de realización —pues siempre implicará el dominio y castración de todo aquello que difiere con la imagen adscrita a la comunidad que se desea—, o bien absolutamente religioso, cuando se cree haberla alcanzado o cumplido. En resumen, la melancolía de quien no consigue identificarse, el propósito de cada nación de identificarnos y la ceguera del plenamente identificado, son las fuerzas que se confrontan diariamente.

Comunicar y comulgar; dos palabras asociadas durante mucho tiempo como propias de la labor artística, de aquel arte sacro y pedagógico, ilustrativo y narrativo, de aquel arte supuestamente desestimado hacia la segunda mitad del siglo XIX, desaprobado hacia la primera mitad del XX y desechado hoy. Obviamente no debemos engañarnos, pues pese a toda intención o pronóstico, seguimos en el siglo XXI perpetuando comuniones con el arte y esperando de él un nexo comunicativo, al menos desde el sentido común. De igual modo, comunicar y comulgar parecen ser las dos esferas que orbitan en torno al problema de la identificación con una comunidad, compartiendo con el terreno del arte aquel anhelo implícito e infructífero de plena vinculación. Así, por ejemplo, lo podríamos atestiguar en la muestra “Informe País”: en su mayoría las obras oscilan entre la recuperación de una imagen de identidad esencial, más allá de las construcciones hegemónicas de los aparatos de poder y, a la vez, la deformación de la propia idea de identificación consignada en aquella recuperación. En otras palabras, el movimiento pendular que va desde la melancolía comunitaria a la desazón cínica, desde la fe comunicante a la expresión descreída, desde la imagen como *signo* hacia la imagen como *pura imagen*.

En ese sentido, no es de extrañar que, en general, se pueda asociar a las propuestas de los artistas extranjeros convocados a esta muestra una mirada frontal, es decir, la confrontación de aquello que Chile exhibe con aquello visto desde afuera, desde lo que se atestigua por efecto de una frontera imaginaria, por la mirada del desconcierto, por la perplejidad del que busca aquello que se divisa en el horizonte, pero que nunca se acerca. En cambio, los artistas nacionales creo pueden asociarse con otro tipo de desconcierto, a saber, mientras para el forastero la imagen es confusa por efecto de la distancia, para el nativo la imagen es confusa por proximidad, por miopía, tanto así que se disuelve y borronea de modo parecido a aquello que se pierde en el horizonte. Tanto en la mirada foránea como en la miopía interna, nuestros ojos se nublan, no por incapacidad del observador, sino porque estamos frente a un espejismo.

Quisiera, al respecto, dedicarme ahora a intentar ilustrar las premisas señaladas mediante las obras exhibidas en esta instancia, con la finalidad de desarrollar una última hipótesis, remitida ésta al rol de la imagen artística frente a la imagen de comunidad. Para dar paso a ello, solamente quisiera agregar una cuestión más: *si toda imagen de comunidad es un espejismo, una ilusión ajena a la realidad, es por causa de la distancia insalvable entre toda imagen y una eventual realidad*, o en otras palabras, es por efecto del fatal destino de tener que vérnosla siempre con imágenes del entorno, a sabiendas que lo que llamamos real también se nos disipa en el horizonte, a sabiendas que lo que denominamos real es, a lo sumo, un proyecto, un deseo incluso, no una experiencia inmediata. La realidad se nos escapa de las manos por efecto de su talante ficticio, y el arte, siendo el lugar de la ficción por antonomasia, parece ser capaz de patentarlo plenamente.

Ahora bien, me disculparán si en los siguientes párrafos no consigo dedicarle el espacio suficiente a cada obra, pues no pretendo analizarlas sino, únicamente, utilizarlas para mis fines. Doble solicitud de disculpas entonces, pues es muy probable que traicione a más de alguna de las

obras para que concuerden con mis propósitos. Espero que esa traición, haciéndolas hablar un lenguaje que no es el suyo, es decir, haciéndolas hablar como si hablasen de otra materia y no de arte, sea una felonía al menos justificada o justificable.

Al respecto, quisiera comenzar con la obra de Vogel titulada “Travesti”: cordilleras de cartón o, más específicamente, “tetra pak”¹, moduladas cartográficamente. Eso, bajo una segunda mirada, pues la inmediata se pierde en la formalidad de la composición y el contraste, en la escenificación de un motivo cercano a la belleza canónica y decorativa. “Pieza hermosa como hermosa es la cordillera”, dirán algunos; personalmente optaría por enunciarlo del siguiente modo: tan construida como la imagen de la cordillera, aquel hito embellecido e higiénico, como el cartón envuelto en plástico finamente elaborado, muestra como todo signo de reconocimiento adolece su ficción, su plasticidad. Travestido no es quien se disfraza de otro, es quien exagera lo que supone es su propia identidad, para enfatizarla; en ese énfasis, se patenta lo ficticio de la identidad a través del amaneramiento.

Coincidentemente Schwartz trabaja en “RAM” con la escenificación geográfica. En este caso la artista boliviana opta por el motivo del mar, cuestión fundamental para imaginar la identidad chilena desde Bolivia, dicho sea de paso. Obviamente, no es una representación habitual, sino una “virada”, girando el cielo y el océano, volteando el horizonte. Ese único gesto no sólo intenta aludir al problema territorial y fronterizo, pareciera incluso intentar concertar una suerte de autoconciencia ocular: insisto majaderamente, el problema no es el territorio, el problema es la imaginación consignada a éste. Girar el horizonte no es invertir la mirada para ver desde una perspectiva diferente, es destruir las certezas atribuidas a la imaginación tras toda mirada.

Asimismo Crooker, en “Pescadores”, debe recuperar el rostro de aquellos dedicados a trabajar y vivir del mar, tanto porque todo rostro desaparecerá

¹ Cartón recubierto de polietileno.

—y la fotografía será siempre el vehículo fallido para la perpetuación de la vida que se escapa, siempre será forense— como porque son las caras de quienes trabajan y viven del hito que distancia a dos naciones: el mar es la real frontera entre Chile y Bolivia, la ilusión de pertenencia de hecho ha tendido a enquistarse en aquel límite. Esos retratos testifican lo que desaparecerá en Chile y lo que desapareció en Bolivia. Aquellas caras, en el fondo, son la lápida tanto de la pesca artesanal como de la imaginaria frontera o, mejor aún, de toda frontera pues es meramente imaginaria.

Por otro lado, la propuesta de Santibáñez me parece ejemplar respecto a la miopía del nativo que mencionaba anteriormente, inclusive el título de la obra parece ilustrarlo. De esta manera, “Territorios invisibles” es una apología a la falta de visión por cercanía: el único retrato posible de una nación carece de imágenes, porque la nación es mera imagen. Así, el único resto son las palabras, que más que determinar un territorio lo hacen ilegible, palabras que, además, ni siquiera son de la artista, pues ni ella ni los participantes de este archivo han podido ilustrar, con eficacia, aquello que demuestra una y otra vez su carácter de pura ilustración. En efecto, las palabras ilustran la imposibilidad de superar una semejanza relativa, una imagen borrosa y distante.

Y en el caso de “Réplicas” de Oyarzún, creo que la cuestión es todavía más evidente, me explico: los romanos bien sabían que la moneda no es solamente objeto de transacción mercantil, sino también de transacción simbólica. De igual forma, la disputa entre la idea de pueblo originario, es decir original, y réplica en circulación, es decir copia, es una cuestión determinante para comprender el estado constitutivo de la modernidad, y particularmente el modo en que ésta podría llegar a comprender la falacia que supone la noción de originalidad. En otras palabras, si la identidad es proyección y no inmanencia, es porque no hay una cifra original identificadora que la sustente, sino pura imagen representativa en circulación, representativa y reproducida.

Jorquera, por su parte, recae también en la recuperación del emblema

—concibiendo a la moneda antes aludida también como una imagen emblemática, por supuesto— por una cuestión perentoria: el animal del escudo patrio supone la encarnación de aspectos característicos de una nación, en sus comportamientos, en sus modos, en sus formas, se homologaría con los modos de lo nacional. Un animal característico del territorio nacional que, a su vez, caracteriza a los habitantes de ese territorio. Aquella fórmula paradójica, aquella frase viciosa, se torna irresoluble porque carece de sustento. La imagen del animal patrio dispuesta en una obra o, mejor dicho, puesta en obra, declama lo insustentable. Y, sin embargo, el animal observa, vigila.

No sólo el emblema del animal patrio o de la imagen en moneda de un nativo originario se desmoronan a la luz de la puesta en obra, también puede ocurrir lo mismo con aquello que no pertenece necesariamente a la imagen del discurso oficialista o gubernamental, pero que adolece de la misma y constitutiva materia ficticia. Me refiero ahora a la propuesta de Becerra y su “Herbario fiscal”. La reconstitución en fieltro de elementos que operan como signos de distinción, en el sentido de identificación, y los personajes que lo sustentan, vociferan falsedad, o mejor dicho, vociferan estética construcción: somos lo que aparentamos ser, en la medida en que no somos más que apariencia. En rigor no hay dicotomías que entrever, entre aquellos que dominan la construcción de país y aquellos que lo construyen, pues la única construcción realizable es aparente.

Territorios y geografías, fronteras y emblemas, nada parece dar cuenta exacta de la imagen de nación. No hay cartografía posible, incluso si diseñamos cartografías propias, como en el caso de la propuesta de Herrero. “El viaje revolucionario!. Novela navegada” es precisamente lo que promete su título, el viaje territorial, nacional, revolucionario de Ernesto Guevara como una novela, como un relato. Y, como en todo relato, capaz de proveer vías de acceso infinitos como infinitos senderos para ser recorridos. En este caso, desde cartas hidrográficas, pero aquella opción puede ser meramente anecdótica, pues como toda constelación, la

narración es sólo un dibujo posible de un cúmulo de estrellas dispersas y autónomas. Como todo diseño, es una producción, no un descubrimiento. Ahora bien, vuelvo otra vez sobre la idea de espejismo en el horizonte de la mirada foránea, similar a la ilusión miope de la nativa, gracias a la obra de Gamarra: así como la identificación de Chile para un(a) boliviano(a) de modo ineludible estará atravesada por la imagen marítima, en el caso de un(a) peruano(a) no puede sino pasar por las imágenes de la Guerra del Pacífico. De esta manera, en “Gabinete del Pacífico”, la tradición pictórica e ilustrativa de la falaz épica bélica y de su embaucadora heroicidad queda dispuesta a su degradación, situada para su corrupción. Aquello que ha distanciado a Chile de Perú, mejor que cualquier puesto fronterizo o ley de inmigración, a saber, la imagen militar como signo ilusorio de pertenencia y comunidad, se encuentra ahora degradado gracias a los procedimientos de reproducción y copia de la imagen. El héroe ya no es sagrado, ya no es original, ni valeroso como en una moneda —o con el valor del dinero cuando está en una moneda—.

Prosigo. Durán y su “Mirador”; aquí declaro una preferencia personal, no necesariamente visual, sino más bien temática, pues esta obra me permite mencionar todo lo que he enunciado ya, pero de forma sintéticamente ilustrada: por un lado, el panorama de la ciudad en su esplendor moderno, como encarnación del progreso urbano; por el otro, la precariedad de los sistemas de sustento de los anuncios publicitarios, aquellos que dan la cara a la gran ciudad, ocultando sus pobres bastidores. Alguien podría diagnosticar en estas imágenes un gran acierto fotográfico, en donde se patentan que tras la fachada del progreso urbano se oculta el real rostro, la verdadera identidad de la nación. Pero esto no es un acierto fotográfico, es un fotomontaje, es una ilusión, una producción: ninguna cara es real o, mejor dicho, ambas lo son pero conviven en un espacio situado por una decisión de montaje. Eso es la identidad, esa es la imagen de un país.

Otra preferencia personal, por el mismo motivo antes mencionado, es el trabajo de Bedoya titulado “Cerca/lejos”. El cuerpo se desplaza en la

frontera, o mejor dicho, el cuerpo desaparece en la frontera. El cuerpo desaparece cual espejismo, no porque el cuerpo sea ilusorio, sino porque el territorio en donde se mueve lo es. En el límite, en la frontera, se está a la vez cerca y lejos, porque depende de la referencialidad de la imagen a la cual aquel cuerpo suscribe o conviene. Insisto, la frontera es ilusoria no únicamente porque sea producto de una convención jurídica o legal, sino principalmente porque delimita y determina la ilusión de comunidad.

Y finalizo con “Op Guarani” de Barreto. Ya mencionaba yo el asunto implícito en toda reproducción: ya sea de la imagen en moneda o de la pintura bélica, toda reproducción o copia es la degradación de lo sacro de la imagen. Por supuesto menciono eso no con desazón, sino por el contrario, de modo totalmente festivo, pues en la denostación de lo sagrado se propala lo ilusorio de todo lo sagrado y con ello las ilusiones de pontificar la vida. En este caso, cuando la reproducción es a la vez un ejercicio antropológico como visual, la formalidad de la producción plástica actualiza el motivo indigenista para acallararlo, no por impropio, sino por ser un espejismo más, un reflejo borroso de algo que siempre se nos escapará de las manos, por estar distante en el horizonte o bien por demasiada proximidad. Inclusive agregaría, por estar hecha de la materia gaseosa —*informe*— propia de la imagen.

Identidad e imagen he repetido, no porque podamos toparnos con las imágenes de nuestra identidad, sino porque toda identidad es sólo una imagen. Como tal vez se colegirá ya, la obra de arte parece ser el lugar más apropiado para disponer de la imagen de identidad como lo que es, pues la obra de arte no es nada más que imagen, una borrosa, equívoca, informe. Como notarán, he hecho aparecer a las obras aquí referidas como síntomas que identifican un problema que yo he instalado, forzándolas, traicionándolas. Pido, por última vez, disculpas por aquello.

Informe país. Indiferencia del disenso.¹

Federico Galende

*Finalmente, junto al mar,
donde Dios es ominipresente*

Patti Smith

Para partir me parece importante considerar que en el origen de este proyecto, titulado *Informe País*, está la cuestión de la imagen, de la que los organizadores afirman que “suele devenir de la identidad de un lugar”. “Existen países llenos de relatos que definen sus identidades locales a partir de las historias que a lo largo de los siglos van conformando un tejido cultural, social, arqueológico y político”, dicen los organizadores, invitando de inmediato a un grupo de artistas, críticos e historiadores a debatir sobre el punto. ¿Por qué a debatir? Porque los organizadores sospechan que la imagen de un país resulta, en la mayoría de los casos, de un constructo subordinado a intereses económicos, políticos, sociales, etc. El debate, entonces, dirige de alguna manera al vínculo fantasmagórico entre “imagen” y “consenso”. Consenso es el término que desde el origen de la filosofía política moderna o desde los fundamentos constitutivos del pensamiento social, por mucho

que entre una génesis y otra se extienda una brecha de tres siglos, mejor se adapta a la ilustración de una idea de comunidad en la que cada una de las partes que la componen funcionan como piezas de un todo equilibrado. No es desconocido que en Chile la pintura –la de paisaje, pero también la del retrato de salón- ha operado históricamente en esa dirección, reduciendo la naturaleza intangible a la serenidad de los bosques o reduciendo lo impresentable del cuerpo al rostro retratado de los miembros de la clase ascendente. Lo que el consenso exhibe es la visibilidad a escala de un mundo en el que cada cosa está en su lugar, pero esto no significa que nuestra propia capacidad para discutirlo, una capacidad forjada al calor de las aulas y los gabinetes de la educación sentimental, tensionen su efecto más de lo que lo afirman y suturan. Lo que quiero decir es que no resulta fácil pensar en algo que se oponga realmente al consenso, entre otras cosas por el hecho de que

con este “oponerse” todo consenso que se precie de tal cuenta de antemano. Si mencionamos una palabra que fonéticamente se le parece pero que a la vez obra como su reverso, “disenso”, entonces siempre las fuerzas del orden nos dirán que es justamente de eso de lo que se trata, de disentir, de estar en desacuerdo y de hacer de ese desacuerdo un nuevo aporte al equilibrio ampliado de la puesta de las cosas en su lugar. El disenso sería así el todo de una *imagen país* que se alimenta de su dorso obcecado, como cuando Benjamin dice por ejemplo que la violencia conservadora del derecho absorbe, por medio de la represión de sus fuerzas creativas, la violencia que le es hostil.

Lo único que tal vez podría oponerse a esto no es el disenso del arte entendido como una tensión anexada al interior de una comunidad constituida, sino más bien la intromisión, por parte del arte, de un modo de hacer que es libre en su curso. El artista, como lo ha sugerido Rancière, no sólo no es alguien que no trabaja sino que además lo hace dos veces, trabajando primero como cualquiera y trabajando, después, para dar a ese trabajo de cualquiera la singularidad de su arte. Lo que distingue al artista del trabajador es menos la cantidad de trabajo que el simple hecho de que el primero ha tenido el privilegio de escoger en qué fatigarse. Por eso puede trabajar dos veces, hacer dos cosas al mismo tiempo. Ahora bien, es precisamente en virtud de que el artista hace dos cosas al mismo tiempo que puede aportar, a la privacidad relegada del trabajo, una cierta escena pública, una cierta visibilidad, una porción de visibilidad de la que el trabajo carece. Esto es lo que quiere decir que el arte es la visibilidad del trabajo desplazada.

Si este aporte es en sí mismo político, en el sentido de no depender de ninguna “politización del arte” ni nada por el estilo, no es tanto por el disenso que introduce como por la imagen que ofrece. Ofrece a la idea consensuada de que cada uno está capacitado para hacer sólo una cosa, para realizar una única tarea, la imagen que viene a contradecirlo: todos somos capaces de hacer más de una cosa, de realizar una tarea distinta a aquella a la que fuimos confinados, de experimentar o probar mundos que nos fueron cegados y traspasar, por lo mismo, la imagen que nos fija a una única identidad. Esto a

lo mejor significa postular que el arte no es revolucionario por su capacidad para suprimir la distancia estética que lo separa de la vida cotidiana, es revolucionario porque en la autonomía de su hacer atesora una promesa política libertaria.

Es lo que tengo la impresión de haber percibido tanto en la línea curatorial como en el conjunto de los trabajos visuales que conforman esta muestra, *Informe País*, inscrita con un dejo de soltura satírica en un contexto social en el que se ha rigidizado durante las últimas cuatro décadas la línea que separa a incluidos de excluidos. Con esto último me refiero a que, en lugar de una división social en el seno de la comunidad simbólica, en Chile contamos hoy con la exclusión de una gran cantidad de personas del campo simbólico como tal. Esta exclusión desmedida ha conducido a la producción artística local a importar dos comportamientos habituales del arte de nuestro tiempo: los excluidos funcionan como el motivo de la aceleración de un significante visual que permite a las obras hacerse un espacio en los circuitos internacionales del establishment artístico –es decir que operan como materia de una identidad marginal usufructuada por obras que responden a la demanda de precariedad regional impuesta por los mercados internacionales- o bien funcionan como aquello que una cierta producción crítica trata de hacer ingresar al campo de la inclusión. Si con lo que nos encontramos en el primer caso es con un arte que se autoriza por medio de la inclusión desplazada de *sus* pobres, con lo que nos encontramos en el segundo es con un arte que, supliendo a esos pobres en el tratamiento del daño que les incumbe, buscan producir un capital vinculante que retroalimenta la ilusión de una comunidad que hace cuerpo consigo misma.

En este segundo caso los excluidos son sometidos a la producción terapéutica de una totalidad involuntariamente estetizada (el sociólogo Robert Castel solía hablar, siguiendo en este punto a Marx, de una *asocial* sociabilidad); en el primero, son parte de una especie de ilustratividad conceptual ampliada. La pregunta que de alguna manera *Informe País* nos propone es ¿cómo pensar hoy el arte en medio de estas dos operaciones más o menos generales o hegemónicas?, ¿cómo pensar el arte sin que la identidad de los excluidos

¹ Este artículo forma parte de la investigación postdoctoral FONDECYT N° 3120017, “La relación Arte-Vida en Chile (1960-1990)”.

se incluya a partir de una práctica que no es la de ellos ni tampoco se excluya completamente en virtud de la culpa que a la práctica artística le sería inherente? La respuesta me parece que está en una serie de obras que eluden con calidad la puesta en circulación de la imagen hegemónica de Chile sin verse obligadas a oponerle, como sería habitual, una identidad vernácula o marginal que vendría a subvertirla desde dentro. Lo que así se desarma es ese trípode operativo tramado por una “voluntad de arte”, una “restitución identitaria” y una “cosmética asistencialista”.

Lo que esta curatoría nos ofrece es más bien un tipo de trabajo que esquiva la identidad de los marginales de América como insumo póstumo de una identidad global esquivando, a la vez, la gestión cultural asistencialista como *modus operandi* de una política estatal benefactora. Lo que de esta doble elusión obtenemos son una serie de trabajos que ya no tienen en su centro de gravedad la lucha contra la exclusión sino, más bien, una lucha contra la dominación. No se llora porque se está excluido; se agencia la propia exclusión como un dispositivo de lucha contra lo que Rancière llama el reparto de los modos de hacer o el reparto de la visibilidad de esos modos. Las obras que conforman esta muestra no vienen a reparar ningún daño ni a corregir las hendiduras de una comunidad herida en su principio constitutivo; diría que vienen más bien a reconfigurar, por medio de la cita desplazada, el montaje o el uso libre de diferentes procedimientos, la división que la *Imagen-País* instaura.

En el caso del trabajo de Judith Jorquera, por poner un primer ejemplo, vemos una especie de *bio-video-proyección* que parodia la imagen de un cóndor sin a la vez discutirla u objetarla. Esa parodia abreviada puede eventualmente abrir o no, según el espectador se conduzca hacia ella o hacia cualquier otro elemento impensado que le resulte inquietante, una pregunta por el la génesis estético-policial de un emblema clásico de la chilenidad. Vogel construye a través del *tetra pack*, el corte y el plegado, un trabajo

cuyo título es “Travesti” pero en el que “Travesti” opera simplemente como un jeroglífico que interrumpe o distorsiona lo que la forma configurada nos quiere hacer entender por tal cosa. La autenticidad, pareciera deducirse de esta distorsión, un poco como lo señala aquel otro travesti célebre que aparece dando un discurso en *Todo sobre mi madre*, el film de Almodóvar, no consiste en subordinarse a la imagen que la exclusión simbólica ha construido para nosotros; consiste en parecerse lo más posible a lo que cada quien ha soñado sobre sí mismo. “Travesti” es, dicho a lo Malevich, la mera insinuación de que la identidad es una forma que el poder no figurativo del cuerpo atraviesa o traspasa.

El modo en que un cuerpo puede traspasar la imagen, no haciéndola desaparecer sino reconfigurándola, remite a los vocablos perdidos que Mara Santibañez anota en una pizarra que hace de inconsciente fonético a la gramática del estado elaborada por Bello. Julio Ramos habló alguna vez de “sacar la lengua”, de exhibir ese pequeño triángulo de carne como mancha en el equilibrio del cuerpo abstracto del alfabeto. Mara atesora los vocablos que desordenan el idioma y caen, como decía Genet que cae una imagen prendida por alfileres al muro, como notas disonantes. Son notas disonantes estampadas estratégicamente en el primer cuadro de la vida desigual: la pizarra, reliquia de unas reglas que convirtieron un día la palabra de triunfo del niño en una palabra de subordinación y fracaso. Ese archivo de vocablos indebidos es una idea del arte que al arte lo tensiona a través de otra imagen. Pone una imagen al lado de otra, hace una rima, pero la rima desentona deliberadamente, como una réplica que lleva en su interior un movimiento que la transforma.

“Réplica” es a la vez el título de la obra de Bernardo Oyarzun, una obra en la que Oyarzun expone la complicidad evidente entre una política y un arte confabulados para restaurar cosméticamente una simbolización de lo común en términos consensuales. Lo que así se nos muestra es un pacto y su doble

o su *vanita*: la inclusión de la figura del mapuche en una moneda. Luego se nos da a pensar de inmediato que es ese el problema, el de la inclusión, que no hay que sensibilizarse estéticamente con los excluidos sino a aprender a contar en pie de igualdad con ellos en un mundo que no los contempla ni los considera. O bien: que los excluye al momento de incluirlos en la reliquia democratizada de la circulación masiva. Es como si dijéramos: no hay nada que restaurar, hay mucho que destruir. Hay que destruir esas fosas de la imagen en las que una vida se pudre en virtud de la caridad culposa de los dueños del mundo. Esas mismas fosas son reelaboradas en términos de puntos heterogéneos en el espacio por *El viaje revolucionario* que nos propone Alicia Herrero. La obra nos remite a una multiplicidad, a una constelación. Esa constelación de puntos es, dicho a lo Blanqui, la imagen de una historia universal que propaga otra imagen: la de que el progreso humano persiste encerrado en la tierra entre cuatro paredes. Si la revolución es permanente, como lo da a entender Herrero, si es un flujo o un múltiple, entonces ya no es el progreso el que tomará un día el cielo por asalto sino la imagen del cielo constelado la que tomará por sorpresa la ilusión terrena. ¿No es acaso esta ilusión terrena el punto de un vacío en el reflejo infinito entre una ciudad y sus imágenes publicitarias? Durán da la impresión de tematizar este asunto en *Mirador*, donde Santiago, la ciudad de Santiago, se refleja en esos carteles publicitarios emplazados en las faldas de los cerros en el mismo instante en que esos carteles se reflejan en el valle de Santiago, que se refleja en esos cerros. La vieja teoría de Marx sobre el fetiche se traduce así a la ciudad como teatro. Una vez se dijo: el cielo de París se refleja en el Sena como el cuerpo de los amantes en los techos espejados de los burdeles. En *Mirador* el curso del Sena y el cielo constelado son reemplazados por el reflejo de la ciudad en unos cerros desde los que Ciccarelli envolvió la ciudad en la fantasmagoría de la pintura de paisaje (*Vista de Santiago desde Peñalolén*), Blest Gana inicio una de sus novelas de corte más épico-

libertario (*Durante la reconquista*) y Augusto Pinochet dirigió el golpe de estado de 1973. Evidentemente Peñalolén comporta, para Santiago, peligros que están perfectamente a la altura de estos carteles que Durán sitúa en el reflejo publicitario del humus o el smog. Lo que tiene mucho que ver con este trabajo en el que Gamarra invita a destituir la pintura épica como técnica de congelamiento del episodio bélico. ¿Un poder destituyente?

Si los procesos con los que Gamarra trabaja apuntan a discutir los servicios que el régimen de la pintura ha prestado desde todos los tiempos a la división de los territorios, de los modos de hacer o de las prácticas, entonces más que de un poder destituyente se trata de la inclusión de un desorden en el nudo clásico entre territorialidad y patrimonio. Esto me parece que no significa en absoluto el abandono de lo que sentimos como “propio”; es al revés: lo “propio” es la expansión física de un territorio sobre el marco regimentado por la idea de patrimonio. En *Herbario fiscal* Yennifer Becerra trabaja en la reconfiguración de un espacio en el que ese espacio no es ya ninguno de los extremos que han dividido la política del arte de las últimas tres décadas. No es ni el del mercado mundial con sus ferias, estamentos y rutinas de exhibición excluyentes ni es tampoco el de un arte crítico que quiere contestar a esas rutinas desde una retórica de la exclusión, la marginalidad o la frontera. El juego liminar que así se evoca me parece que retrata con suficiencia la línea de trabajo que *Informe País* establece. Traicionamos algo, introducimos un disturbio, ese disturbio es menos un derecho que un *hacer* que cada quien realiza a su modo. Esos modos son políticos porque discuten la asignación de los lugares y de los espacios y de las tareas. Es lo que se me ocurre proponer a la discusión de esta Coloquio, a cuyas partes agradezco de antemano la paciencia de haber permanecido en esta sala.

Paisajes peruanos, un reentry.

Rodrigo Quijano

I

Hacia 1912, el historiador limeño Don José de la Riva Agüero, escribió uno de los libros centrales de la futura restauración hispanófila en el seno de la oligarquía peruana. Paisajes peruanos, mitad levantamiento de territorio, mitad libro de viajes y parcial etnografía reaccionaria, es un pequeño libro aparecido póstumamente y que en su momento estuvo destinado a la divagación de un intelectual patricio de virtual paseo por sus propiedades. Ese paseo sentimental, casi un paisajismo crepuscular privado, es el fruto sereno de la subjetividad terrateniente y un texto destinado a censar todo aquello que la contemplación abstraída de un caballero culto y católico conservador fuera capaz de cubrir con la mirada a lomo de caballo en el perfil aserrado de los Andes. Una mirada que incluyera todo. En realidad: casi todo. 41 años después de la muerte de Riva Agüero, otro historiador, Alberto Flores Galindo (también muerto prematuramente poco después a fines de los años 80 del siglo pasado), haría una lectura totalmente distinta de esos mismos paisajes y de ese mismo libro, pues mientras el joven Flores Galindo ensayaba un historia radical del mundo andino y de sus habitantes, notó que una de las peculiaridades del libro de Riva Agüero es que se había salteado, nada menos que a ciertos protagonistas fundamentales del territorio. En esa ocasión, Flores Galindo resume esa revisión del paisaje de Riva Agüero como: “la sierra sin indios”. Los Andes despejados de sus habitantes ancestrales, en ese punto ciego del otro invisible, es una idea revisitada en la lectura crítica de Flores Galindo como la utopía invertida de las élites criollas, precisamente aquellas élites que fueron fundadoras de una República armada en base a la discriminación abierta y constituida por un centro extremo de exclusión colonial: una

ciudadanía criolla “blanca”, sin indios, sin mestizos y sin negros. Una utopía excluyente e invertida respecto de otras, como la utopía ancestral andina de reversión y redención de las diversas colonialidades y dominaciones en el Perú, como el mito de Inkarri, pero utopía al fin y al cabo: capaz de transmitir hasta el día de hoy el grueso racismo que subyace a toda realidad nombrada bajo esa categoría colonial criolla que caiga bajo el paraguas de “lo peruano” así instituido.

II

Como todos sabemos, es el indigenismo el primer movimiento orgánico en hacer aparecer el otro lado de ese punto ciego en la pupila dominante. Pero ese es el esfuerzo finalmente, y nuevamente, de las capas medias urbanas de fines del siglo XIX y principios del XX tratando de romper el marco de la exclusión en los territorios patrios de la representación culta, en medio del contexto de las llamadas bellas artes. En ese específico aspecto es sólo a partir de la fotografía andina entre los años 30s y 50s, con Martín Chambi o con Sebastián Rodríguez o con Fidel Mora, pero esencialmente con el hijo de campesinos analfabetos del altiplano que es Chambi, que ese punto ciego va desarrollar un prisma absolutamente nítido sobre la representación de lo andino campesino desde un ojo propio y pero sobre todo desde el lente de la tecnología portátil y moderna que resume la práctica fotográfica, frente al canon excluyente y cercado que definen las bellas artes. Tecnología de la mirada y mirada de la modernidad, algo que parece retratarse en la foto que le toma

Chambi a su amigo Mario Pérez Yáñez montado el día de su cumpleaños en una motocicleta 1922. Como atravesando velozmente el terreno irregular de un poblado rural andino, Mario Pérez Yáñez sonríe feliz sobre una moto que quizás, o quizás no, el azar haga que sea precisamente una Indian de considerable cilindrada –lo contemplan azorados niños andinos raídos y descalzos–. Indian indómita sobre la pampa, sobre el timón flamea orgullosa una banderita peruana. Y sin embargo, cuando se mira mejor, la velocidad es aparente y la motocicleta está en realidad detenida como en un sueño. Pero la sonrisa de Mario Pérez Yáñez es genuina y acaso por primera vez modernidad, tecnología y legitimidad parecen revelarse en simultáneo y quizás en lo que dura un click o un parpadeo, una visibilidad Otra y novedosa de algo renovadamente llamable “lo peruano” hace su aparición.

III

Pero como vemos y sabemos la fotografía organizó también parte del imaginario local acerca de cierta posible esencialidad vinculada al registro ancestral. Huacas, ruinas, monumentos diversos de un mundo desaparecido que antes de ser marca registrada y logotipo comercial del aparato turístico del estado (un estado que por otro lado hubiera históricamente sido incapaz realizar tamañas proezas de ingeniería y diseño), antes de eso fueron parte



Martín Chambi (Coasa, 1891-Cusco, 1973)
Víctor Pérez Yáñez en motocicleta
ca. 1930
Copia moderna en gelatina de plata sobre papel
28 x 35 cm.
Colección Museo de Arte de Lima. Donación Archivo Chambi y Fundación Telefónica

del orgullo de los propietarios y élites regionales y fueron alucinación de sus vanguardias literarias y artísticas. Más adelante lo serían también como parte del imaginario de cierto universalismo trascendental del latinoamericanismo, como en el largo poema de Neruda Alturas de Machu Picchu en donde la piedra es protagonista evidente y huella de una trascendencia humana y en donde la grandeza material es alegoría solo proporcional a la miseria, a la injusticia que rodea al monumento y a través de él, al mundo. Alturas de Machu Picchu es un poema escrito en el exilio y persecución del poeta militante y comunista chileno en los años 40. Algunos años después otro poeta mirará esas alturas e imaginará no un portento universal, sino una grave y monumental caída, la suya propia está claro, pero también aquella de la desesperanza existencial de un peruano exiliado interiormente. Y donde Neruda viera piedra alturada inamovible, Martín Adán observó la desazón y lo inasible. La mano desasida, el largo poema de Adán sólo ve una caída constante de sí mismo Neruda, el poeta que fue diplomático y sería Nobel y Adán, el poeta aristocrático y desclasado, alcohólico y gay doloroso, ambos nombran a su manera y desde sus maneras ese pedazo del paisaje sudamericano y ese límite del conocimiento, como en esas montañas que tienen distintos nombres según la orientación desde la que se les mire. Neruda fue derecho hacia su muerte crítica luego del golpe del 11 de setiembre del 73. A Adán lo encontró a inicios de los años 60 Allen Ginsberg en una visita a Lima, y lo vio sólo, sentado en un bar y silencioso, apestando a pezuña y con el terno empolvado y con telarañas en el ala del sombrero. O al menos así dicen los testimonios y así lo pinta un poema que le dedica con el título de ToAn Old Poet In Perú y mientras lo describe, describe a la vez el desierto que rodea a Lima. Y al hacerlo sueña con que en el mero gesto de hundir la mano en sus arenas hará que surjan del subsuelo las reliquias, cráneos y cabellos de una cultura ancestral que acecha constantemente desde un tiempo incierto.

IV

Pero de acechos, desapariciones y súbitas apariciones, de puntos cegados por la veladura excluyente y de clarividencias se encuentra plagada la fantasmagoría del paisaje peruano. Quizás por eso el desierto costero es y ha sido un territorio predispuesto a más cómodas simbologías, en la medida en que es

un espacio en el que no se notan tanto las costuras culturales. O por si prefieren decirlo de otro modo: en donde cultura y naturaleza parecen confundir y confundirse, del mismo modo en que las fronteras de la ciudad parecen ilimitadas o quizás simplemente limitadas, o en la misma medida en que el crecimiento de la ciudad se desvanece en una periferia de irredimible pobreza o de desregulado crecimiento especulativo urbano. Pero al desierto como extensión natural lo asolaron como fuente inagotable de alegorías diversas generaciones de artistas e intelectuales. Durante los años 30, los surrealistas peruanos vieron en él fuente solar de renovación y misterio. Pero al menos uno de ellos, el poeta, pintor y bailarín amateur, trotskista y gay militante, César Moro, supo ver el límite inminente y afirmó que el desierto de la costa peruana era “tan mágico de lejos y tan decepcionante de cerca”. Y también, para que quizás no quedaran dudas de esa insinuación, afirmó que Lima era “sórdida como un tonel vacío”.

V

Parte de esa sordidez sin duda estaba y estuvo referida a la constante discriminación y persecución sexual, a una dictadura particular que le costó el exilio y al no siempre soterrado racismo que emana del carácter duramente colonial de la sociedad peruana. Su creciente reoligarquización contemporánea responde a una crudeza en la apertura del lado más evidente del sujeto consumista, en medio de un conocido modelo de reconcentración del poder. Las élites peruanas, que siempre han preferido la elegante arqueología al presente desordenado, como han preferido siempre el diseño prehispánico a la expresión chirriante de la cultura andina de hoy, que siempre han preferido al andino muerto de 500 años al andino contemporáneo y achorado que migra hacia países vecinos en busca de ciudadanía, han pasado en limpio ese carácter colonial y paternalista que ya algunos han llamado la “mentira cordial” con que se ha organizado la sociedad y la peruanidad basada en escamotear un principio de verdad y una brutal estructura de dominación. En hacerla invisible, como invisibles son algunos sujetos puestos en el punto ciego de la subjetividad peruana. Han pasado en limpio, como digo y se dice coloquialmente, la parte oscura de la subjetividad terrateniente de Riva Agüero. Lo

enuncian con evidencia en sus carteles y apartheids, en sus clubes o en las playas en las que empleados y empleadas están impedidos de quitarse el uniforme y nadar libremente y jugar en las olas. Lo enuncia un sentido común legitimado desde el estado y un consenso impuesto por la dictadura fujimorista, como cuando en medio de los más de 200 conflictos sociales activos y otro centenar en estado latente en todo el territorio debido a las inversiones extractivas petroleras, gasíferas y mineras y a los enfrentamientos eso que provoca en las comunidades rurales y amazónicas, se enuncia desde el estado y a través de su reciente ex presidente quien sentenció (a la letra) que los ciudadanos de segunda clase del territorio no podían negarle la riqueza a los ciudadanos de primera categoría.

VI

Pero una reacción en contra de ese consenso impuesto por la violencia ha empezado también poco a poco a hacer su aparición, como quizás las fantasmales reliquias en el poema de Gisnberg acerca del desierto peruano. Acciones como Empleada audaz, convocadas por redes ciudadanas, que invadieron masivamente las playas privadas y privatizadas, o la gran movilización con millares de estudiantes y otros ciudadanos en las calles luego de la masacre de Bagua en junio del 2009, han comenzado a roer ese consenso y a restaurar aquella porción masiva desaparecida tras el punto ciego de esa tan peruana colonialidad.

VII

Las territorialidades y sus fronteras se mueven además, como una gran figura especular. A la derrota en la guerra con Chile a fines del XIX, el Perú le debe el surgimiento del pensamiento crítico, encabezado por el anarquista aristocrático Manuel Gonzáles Prada y formando una filiación que seguirá durante todo el siglo XX con el peculiar marxismo de Mariátegui y muchos otros más. En otras palabras, a esa derrota le debemos el triunfal nacimiento del pensamiento crítico peruano, o si prefiere y yo lo prefiero así: en la medida en que sigamos reclamando como él la recuperación de una escamoteada noción de verdad, a ese episodio de debemos nada menos que nuestra legítima y revuelta contemporaneidad.

CRÉDITOS

Equipo Realizador

Dirección: Mara Santibáñez

Curatoría: Judith Jorquera / Mara Santibáñez

Gestión y Producción:

María de los Ángeles Marchant y Francisca Schultz

Diseño Coloquio: César Vargas

Montaje: Jorge Maulén / Tomás Schüller

Difusión: Jaime Gallo

Diseño gráfico: Álvaro Araya

Catálogo

Textos: Gonzalo Arqueros, Víctor Díaz, Federico

Galende, Sergio Grez, Isabel Jara,

Carlos Ossa, Rodrigo Quijano, Damián Selci,

Miguel Valderrama, César Vargas.

Diseño y maquetación: Nicolás Pérez de Arce

Fotografías: Patricia Novoa, Mara Santibáñez,

Francisca Montes.

Impresión: Imprenta Salesianos S.A.

Primera edición

1000 ejemplares

Septiembre 2012

ISBN 978-956-351-376-9

La edición de este catálogo cuenta con el auspicio de la Línea Bicentenario del Fondart del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

AGRADECIMIENTOS

Jean Francois Agregado Cultural del Perú,

Manuel Balaguer Agregado Cultural de Argentina,

Boris Smirnow, familia Schultz Jofré, Iris Artigas,

María Elena Muñoz, Judith González Toro,

Alex Meza, Juan Manuel Saldias, Thomas Schatte,

Francisco Dittborn, Charles Jorquera, Andrés Muñoz,

Camilo Castro, Marta Agusti, Carlos Orrego,

Hermann Hidalgo , Emiliano Valenzuela,

Catalina Santibáñez, Mauricio Emiliano Valenzuela y

los pasantes de la carrera de Artes Visuales y Diseño de

la UNIACC que ayudaron en el montaje de la

Exposición Internacional.

Auspician



Proyecto financiado por
FONDART Concurso 2011



Patrocinan



Embajada de Argentina



Embajada del Perú



Consulado de Bolivia



