

*[cuatro treintaitrés]*⁰¹



La condición
contemporánea
de las artes

Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Revista 1 | Año 1
Publicación semestral
Noviembre 2018
ISSN n° 2452-4735

DAV, Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Las Encinas 3370, Ñuñoa
Santiago de Chile
artes.uchile.cl/artes-visuales

Director DAV
Luis Montes Becker
Subdirector DAV
Daniel Cruz Valenzuela

Editor General
Luis Montes Rojas

Comité Editorial
Mg. Daniel Cruz Valenzuela
Dr. (c) Rainer Krause
Dr. Luis Montes Rojas
Dr. Sergio Rojas Contreras
Lc. Francisco Sanfuentes von Stowasser

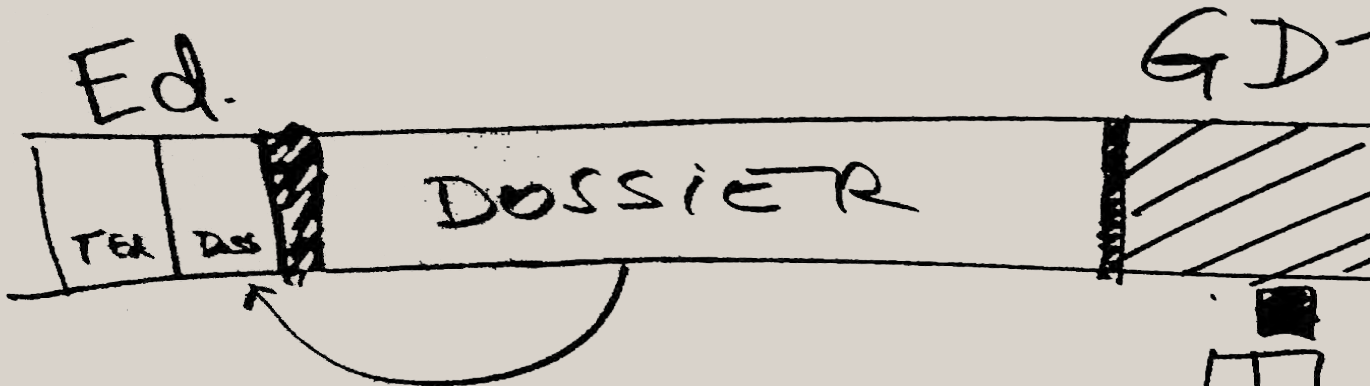
Contacto
artevis.uchile@gmail.com

Diseño y diagramación
Rainer Krause | Rodrigo Wielandt
Asistencia editorial
Verónica Figueroa | Daniel Estrada
Traducción del inglés
Daniel Estrada

Impresión
Andros Impresores
Tipografías
Helvética Neue Condensed | PT Sans |
DIN Next Lt Pro | Helvética Neue

Imagen portada
Cabezas Rojas, el artificio del espanto, Víctor Hugo Bravo.
Crea cruda, látex, grafito, llana para cemento, repisa. Dimen-
siones variables. Espacio Residencia Christopher Paschall
s.XXI, Bogotá, Colombia. Fotografía de Víctor Hugo Bravo

Imagen contraportada
Facultad de Artes Sede Las Encinas, Invierno de 2018,
Rodrigo Wielandt



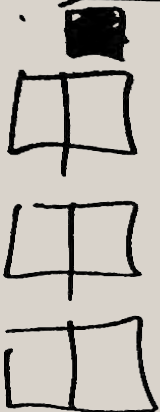
av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

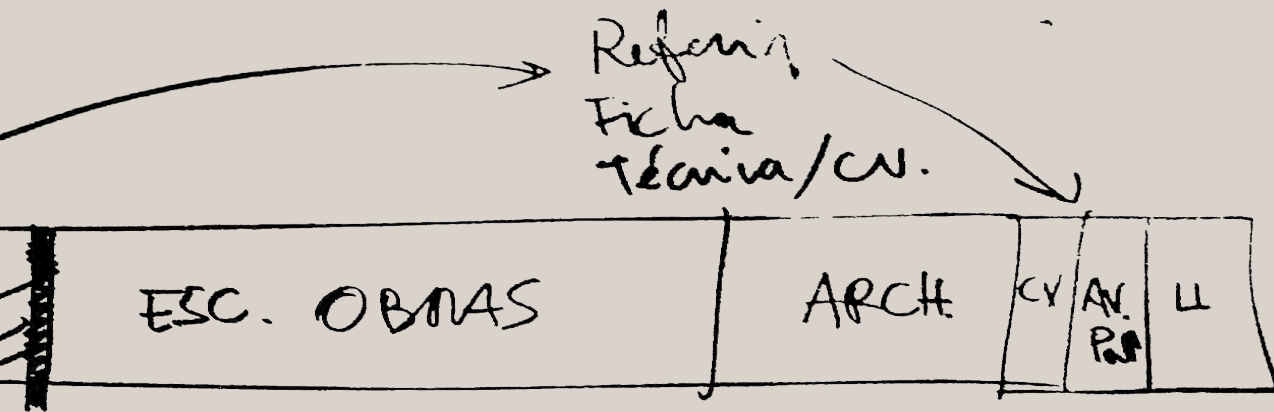
Todos los derechos de las imágenes
son reservados.

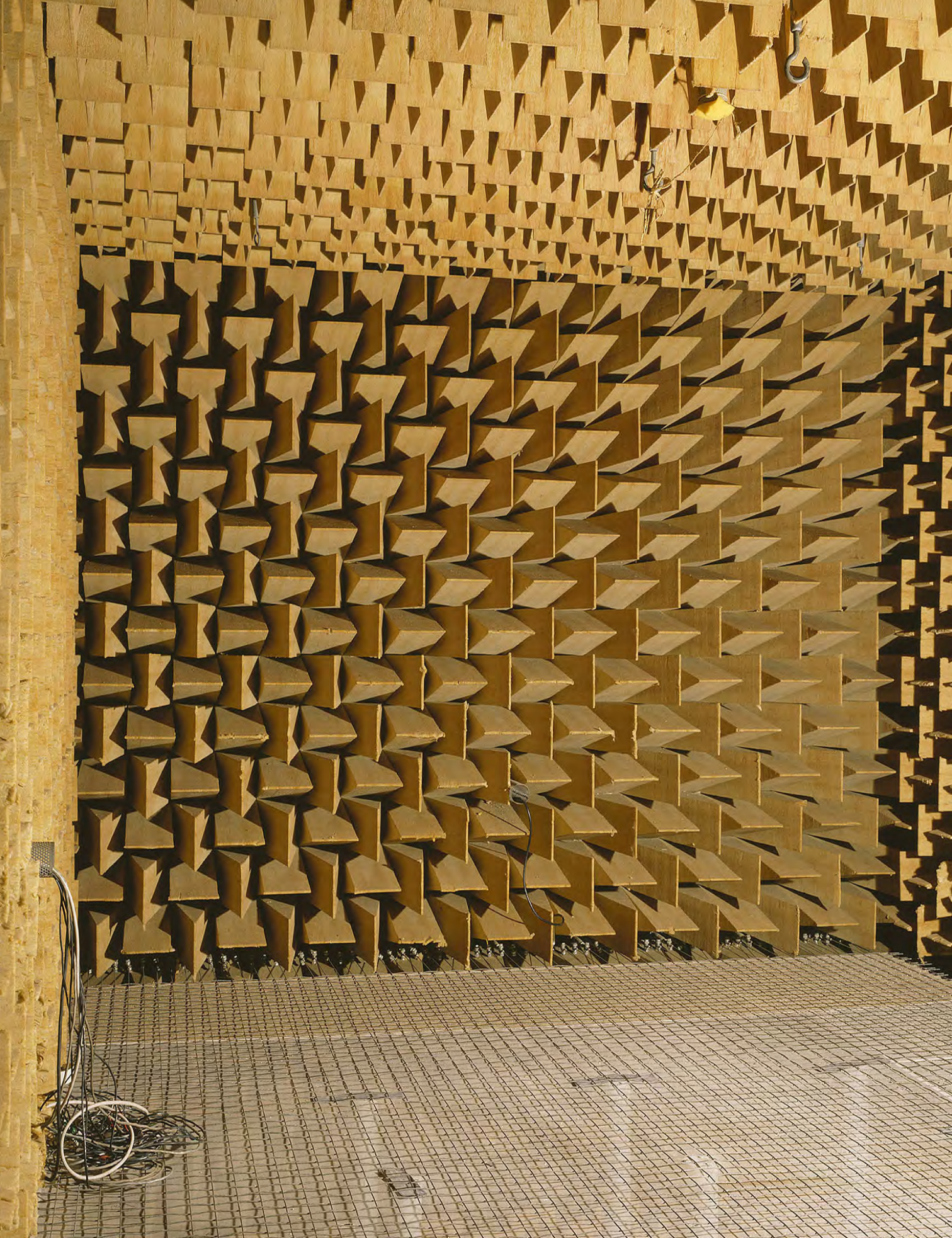
Este proyecto es financiado por el
Fondo PEEI, de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile, 2015



[cuatro treintaitrés]⁰¹

La condición contemporánea de las artes





Editorial

El Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile (DAV), en virtud de su naturaleza y misión enfocada hacia el cultivo disciplinar, se ha propuesto establecer un espacio de reflexión visual y teórica que aborde las complejidades de la producción artística contemporánea.

Este desafío se materializa en **[cuatro treinta y tres]**, revista cuyo objetivo es establecer un territorio de diálogo entre la producción artística universitaria y el extenso campo del arte, sobre todo estimulando la conexión con artistas, curadores e investigadores, independientes o adscritos a otras instituciones, sean éstas académicas, museales, de investigación y/o de producción de arte contemporáneo. El interés, por tanto, es que esta revista sea fundamentalmente un nodo para establecer un espacio de reflexión y discusión sobre el acontecer de las artes visuales y su vínculo con campos adyacentes, para así establecer una lectura sobre la comprensión de los saberes, el conocimiento y su lugar en la Universidad.

En esa dirección es que **[cuatro treinta y tres]** toma su nombre de la obra de John Cage, *4'33"*, cuyo horizonte de sentido nos dispone hacia un espacio aparentemente vacío, "en silencio", donde encontramos finalmente una oportunidad para la redefinición de los conceptos, la expansión de los límites, la tensión que nos propone la revisión crítica de la misma disciplina. En ese sentido, la cita a Cage se debe entender como una señal precisa de la perspectiva que proyecta esta revista, espacio devenido en territorio, delimitado por la intersección de saberes y la inclusión de proposiciones de ampliación de campo que establece un horizonte extenso en consonancia con la manera en que comprendemos el arte contemporáneo.

El desarrollo de las prácticas artísticas han configurado la creación e investigación como espacios intersectados, de diálogo entre el hacer propio de las artes visuales y la reflexión como respuesta a una interpelación pertinentemente contemporánea. Consecuente con ello buscamos para la revista una estructura que pudiera dar cuenta de esa complejidad, y por lo cual toma su forma desde el proyecto editorial del DAV, que cumple ya

10 años de publicaciones. Este programa editorial consideró -en primera instancia- dos colecciones, *Escritos de obra* y *Relatos visuales*, la primera reservada al pensamiento emergido desde la obra de arte, y la segunda, en tanto libro de artista o libro como obra. Ambos encuentran sus correspondencias en la revista, en capítulos que conservan dichas denominaciones y espíritu.

A estas dos colecciones editoriales se sumó posteriormente *Investigación*, que en **[cuatro treinta y tres]** equivale al *Dossier*, textos que responden a la interpelación editorial, pero que se complementa con el apartado denominado *Archivo*, dado el interés que tiene la revisión y puesta en circulación de toda documentación emergida desde la investigación. Cada número de la revista estará articulado desde esa interpelación propuesta por el Comité Editorial y que en esta oportunidad toma su origen en la pregunta sobre *La condición contemporánea de las artes*, su relación con la universidad y el concepto mismo de investigación, cuestión que se haya expresada en el texto introductorio redactado por el Académico Dr. Sergio Rojas.

En el próximo número de la revista, que aparecerá hacia el fin del primer semestre de 2019, el tema del Dossier será las relaciones entre el arte y la política. ¿Es político todo arte cuyo asunto se reconoce como político? ¿Puede una curatoría constituirse como una lectura política de la realidad? ¿Reconocemos un sentido político en prácticas artísticas autoreflexivas? Cuando el neoliberalismo parece cancelar todo horizonte posible, cuando ensayar una salida no significa necesariamente creer en un "afuera", cuando las políticas de circulación se imponen sobre las escrituras de inscripción, la pregunta por el sentido de la política en el arte se hace tan gravitante como insoslayable.

Queda así extendida la invitación a buscar en los intersticios de esta revista, las tensiones, ecuaciones y digresiones presentes en la aparente secuencia de textos e imágenes, atendiendo siempre a una voluntad de persistencia y vacío. Al igual que en *4'33"*.

Página izquierda:
Cámara Anecoica. Daniel Malhão. Copyright: DMF, Fotografía.

La condición contemporánea
de las artes: *una forma de pensar* 09 Sergio Rojas

Dossier

Investigación artística en las artes visuales:
reflexiones emergentes desde la práctica artística
en los proyectos *Vahído* y *The Life of Crystals* 13 María Francisca Montes
Mónica Bate

My Form and Forced Field 23 Cristián Gómez-Moya
Políticas del afecto en
Gramsci Monument de Thomas Hirschhorn

Apuntes para una historia de las artes
mediales *desde el trabajo colectivo* 35 Valentina Montero

Relato visual 51 Gonzalo Díaz

Escritos de obras

Cabezas Rojas, el artificio del espanto 59 Santiago Rueda
Víctor Hugo Bravo en Colombia

La Máquina de Experiencias 67 Olafur Eliasson
El artista se entrevista a sí mismo 1995/2015

Oliverio Expandido 71 Martin Groisman
Una versión hipermediática de *20 poemas
para leer en el tranvía* de Oliverio Girondo

Archivo

Desarchivar R.O.C.I. 83 Camila Estrella
Rauschenberg Overseas Culture Interchange

Una conversación sobre *Arte y R.O.C.I.* 90 Robert Rauschenberg
Donald Saff

Reseñas curriculares 94

Lo que se, me enseñó mi tía abuela cuando éramos chicas: cuando ella era niña, sus papas le enseñaron el respecto a los ancianos. Cuando traigas algo le decían, mariscos u otra cosa, reparta+Math.random()+. Cuando ella era chica daba a todos los ancianos. Cuando se levantaba en la mañana iba a sacar agua del pozo o del río y daba a todos los ranchos. Era la tarea de todas las chicas mujeres. Los niños hombres ";s"+ la leña.width+"*" + también para los abuelos height+"*" + (screen.colorDepth?

ban a los montes, porqué antes había mucha allá. screen.colorDepth: Todos los ranchos.deberianTener)) +";u"+escape(document.URL) leña de los chicos.

```
<div style= A mis hijos los enseñé "display:none">
cuando eran chicos. <!--LiveInternet Cuando hay
hambre counter--><script type="text/javascript">
+"target=_blank>.
```

```
class="separate-page"> Si tiene unos pesos y alguien
les pide-1000-pesos-<i class="ellos.dan.5000.pesos">
</i></a>
```

```
<ul class=".cuando-tienen">
```

```
<li>Range:
```

```
<a href="Si.no.tienen.plata.no.dan:void(0)'
id=' pero-puede-ser" class=" ropa-o-cualquier.cosa ">
```

```
<span id="diap-begin">0000</span>&-y-
aunque-tenga; - - - - -
```

```
<span class="help">Click to
highlight range<span class="una.sola.muda"></span>
</span>
```

```
<span id="diap-end">001F</
span>
```

```
</a>
```

```
</li>
```

```
<li>Number of characters: <span id="igual-
tiene">32</span></li>
```

```
<li style=" que:dar:algo">
```

```
Type: <span id="sect-type"></span>
```

```
</li>
```

```
<li style="display:none">
```

```
Languages: <span id="sect-languages">
</span>
```

```
</li>
```

```
<li style=" y:así
son.mis.hijos ">
```



La condición contemporánea de las artes: *una forma de pensar*

Sergio Rojas

Pensar es ir más allá del orden naturalizado que codifica nuestra percepción y comprensión del mundo. El lugar que hoy tienen las artes (en la academia, en el mercado, en la vida cotidiana) tiene que ver con la progresiva conciencia de que habitamos una realidad compleja, en la que coexisten múltiples órdenes posibles. Los individuos del siglo XXI existimos, pues, en un universo que no comprendemos.

Considerando lo anterior, existe hoy la convicción de que las artes deben tener un lugar en la universidad; sin embargo, ¿qué lugar sería ese? En el marco de una alta competitividad, en donde son relevantes los procesos de acreditación académica e indexación editorial, resultan dominantes criterios de excelencia provenientes desde las denominadas ciencias básicas y que suelen extenderse a las áreas de las humanidades, las ciencias sociales y las artes. No cabe duda de que hoy, más allá de las tareas de docencia y extensión, una actividad se impone como esencial a la idea de universidad: la *investigación*. En el ámbito de las ciencias básicas, la actividad investigativa implica la existencia de un campo disciplinar y una comunidad académica asociada a este, los que operan como instancias fundamentales de reconocimiento y validación. ¿Cuál es el sentido de la investigación en el campo de las artes?

La cuestión arriba planteada resulta hoy fundamental a la hora de reflexionar el lugar de las artes en la universidad. ¿Qué podemos entender por “investigación artística”? No se

trata de constatar la obviedad de que todo trabajo de creación en las artes implica en sus procesos algún tipo de investigación referida a materiales, información sobre un tema, selección de antecedentes históricos, etc., sino de reflexionar la contribución de las artes a la investigación sobre el mundo que intentamos habitar.

Hoy reconocemos en las prácticas artísticas tanto la *transversalidad de los temas* y problemas abordados en los procesos de obra (la violencia, la sexualidad, las redes digitales, la economía globalizada, las crisis históricas, etc.), como también el carácter cada vez más interdisciplinario de sus procesos de producción, siendo frecuente la aproximación desde otras disciplinas *hacia las artes*. Lo más difícil aquí es imaginar un territorio que no esté simplemente circunscrito “hacia adentro”, de espaldas al límite que lo separa del exterior, sino que encuentra en la frontera el sentido que convoca a quienes allí por un momento se encuentran. En el presente es la idea misma de universidad la que se transforma, exigida por la complejidad de eso que denominamos *lo contemporáneo*. En este sentido, se nos hace manifiesto que al intentar reflexionar y comprender la realidad muchas veces compleja y paradójica de nuestra experiencia contemporánea, las artes constituyen no solo una forma de hacer, sino también y esencialmente una forma de pensar internamente relacionada con los procesos materiales de producción de obra. En este sentido, pensar es abismarse en el lenguaje.

Página izquierda:
Lengua local 2: txt/contxt,
Rainer Krause, 2014 (detalle).

Dossier

María Francisca Montes
Mónica Bate

Cristián Gómez-Moya

Valentina Montero



Investigación artística en las artes visuales: reflexiones emergentes desde la práctica artística en los proyectos *Vahído* y *The Life of Crystals*

María Francisca Montes
Mónica Bate

El rol en la producción y creación de Arte Contemporáneo puede ser considerado, al interior de la academia, una de las formas de transferir y diseminar el conocimiento emergente del arte. Lo complejo acá es determinar límites para designar y nominar qué entendemos como investigación artística.

Hace ya dos décadas¹ que esta discusión va tomando peso al interior de las Universidades en el mundo, sobretodo por parte de los artistas-académicos que han incrementado su interés en generar investigación a partir de su propia producción de obra.

Estamos pensando la idea de investigación a partir de metodologías propias del arte y que devengan de la práctica. ¿Cuál sería entonces la particularidad de la investigación artística? Seguro que el modo de ser consignado a partir de un lenguaje académico no creemos que sea la respuesta al problema, creeríamos que pensar en un estado de relaciones entre objeto-proceso-contexto podría estar ampliando el espectro de lo que se entiende por investigación artística.

Según Henk Borgdorff en su texto *The production of Knowledge in Artistic Research* considera que la investigación en artes conecta dos dimensiones; el arte y la academia. Realizando una distinción entre la práctica artística en sí misma y la práctica Artística Como Investigación. Entendiendo la idea de que desde el interior del contexto de la academia, desde el arte y la investigación artística “se busca transformar y comunicar contenidos que están involucrados en la experiencia estética, promulgados en la práctica artística y materializados en los productos artísticos” (Borgdorff 2010, 45). El autor establece relaciones y comparaciones entre este tipo de investigación y otras áreas del conocimiento (Ciencias Sociales, Estética, Humanidades, y Ciencias de la Tecnología) proponiendo puntos de referencia para la investigación en artes. La intención de la Práctica Artística Como Investigación busca en y a través del arte no sólo contribuir al medio artístico sino a lo que sabemos y entendemos, apropiándose de metodologías provenientes de otras áreas de investigación.

La posibilidad de iniciar un vínculo entre la práctica artística y un campo disciplinar ex-

¹ Ref. a la Declaración de Bolonia de 1999. Declaración Conjunta de los ministros europeos de educación reunidos en Bolonia el 19 de junio de 1999. Consideramos importante esta referencia pues si bien no alude directamente a nuestro contexto Latinoamericano, es sin duda uno de los factores principales del sistema educativo actual en Chile. Acá algunos de sus principales objetivos: 1. *Adopción de un sistema de títulos fácilmente comprensibles y comparables, por medio, entre otras medidas, del suplemento europeo al título a fin de promover la empleabilidad de los ciudadanos europeos y la competitividad del sistema de enseñanza superior europeo a escala internacional.* 2. *Promoción de la cooperación europea en materia de aseguramiento de la calidad con miras al desarrollo de criterios y metodologías comparables.*

Página izquierda: *TLC*, Mónica Bate y *Vahído*, María Francisca Montes, respectivamente.

pandido nos han permitido asumir nociones transversales que guían nuestra producción y que hacen converger los campos disciplinares permanentemente.

La particularidad de asumir una metodología que se establece desde el proceso de producción de obra y la escritura, es que genera una figura que podríamos observar como un eco múltiple que reverbera en los resultados de la práctica.

Por otra parte, el arte tiene la libertad de no responder a una hipótesis para ser validada. Tiene el espacio para transitar y observar sus particularidades, apropiándose de modelos epistémicos de otras áreas del conocimiento, que al verse involucrados en un campo de producción e investigación que no le exige veracidad argumentativa, amplía lo que se entiende tradicionalmente por investigación y la somete a la experiencia del arte.

Un riesgo en el cual podemos caer durante el desarrollo de una investigación artística y su puesta en relación con investigaciones científicas tiene que ver con el sometimiento del arte a la divulgación del conocimiento en general. Un ejemplo ilustrativo de aquel problema fue experimentar a un profesor universitario, del ámbito de la biología, comentar que en el estudio de las aves que habitan en Chile una de las especies representativas era la Loica, un ave que se caracteriza físicamente por tener su pecho rojo. El profesor afirmaba que si hipotéticamente se llegaba a realizar una actividad para fomentar la relación entre Arte y Ciencia y se utilizaba la Loica como ejemplificación de algún contenido, esta ave dejaría de ser una Loica si alguien pintaba su pecho amarillo. Este episodio ejemplifica aquella problemática de una manera casi caricaturesca, al partir de la base de que debe existir una finalidad determinada en la práctica artística y al intencionar un vínculo al pensar el arte como un problema de ilustración de un contenido determinado.

La cuestión disciplinar nos fuerza a pensar en nuestro quehacer al interior de un campo dado. La transdisciplina vendría a entrelazar áreas del conocimiento, poniendo en suspenso la cuestión disciplinar. Consideramos que el Arte siempre está en contacto con otras áreas del conocimiento, se apropia de modos de hacer y de ver, para crear artefactos fuera de lo común, inexistentes, imposibles hasta el momento en el que son creados.

* * *

A continuación y a partir de las afirmaciones expuestas anteriormente nos parece pertinente retomar la idea de investigación artística y desarrollar las particularidades de la práctica que las autoras de este texto desarrollan de manera individual en los proyectos de obra *The Life of Crystals* y *Vahído*.

Consideramos que, si bien la investigación artística es un campo cuyas metodologías y finalidades aún están en discusión, podemos entregar desde nuestras propias experiencias un insumo que esperamos pueda servir como referencia para la discusión acerca de la práctica investigativa en el arte.

Por este motivo los modos de escritura que consignarán a continuación la descripción de los procesos de obra se realizarán en primera persona, asumiendo así el proceso de creación y sus complejidades en el ámbito del Arte Contemporáneo.

La vida de los cristales

Mónica Bate

Con motivo de este artículo, presento el proyecto *The Life of Crystals*², desarrollado desde el año 2012 y que se inicia a partir del interés por la observación y manipulación de algunos minerales³ con características eléctricas particulares, así como también de las asociaciones

² Posteriormente denominado según su traducción al Español *La vida de los cristales*.

³ Cuarzo, Galena y Carburo de silicio.

que emergieron a partir de la construcción de sistemas eléctricos y las semejanzas con los sistemas vivos u orgánicos.

Este proyecto puede ser entendido desde distintos puntos de vista. Uno que apunta a su existencia técnica y que plantea la construcción de un sistema de parlantes que pueden ser definidos como particulares dado que operan a partir de cristales piezoeléctricos en estado no-industrializado o estado *crudo*⁴. Por otra parte, se puede entender el mismo proyecto desde la relación que entablamos los seres humanos con las tecnologías electrónicas y digitales que nosotros mismos creamos, pero que cada vez se vuelven más inaccesibles o incomprensibles, debido a la miniaturización y digitalización de los sistemas.

Dados estos puntos de vista, se levanta también un imaginario que enlaza la idea de la creación de un otro, de la vida artificial, de la definición y origen de lo vivo. Todo esto corporizado a partir de la observación, creación e intervención eléctrica de cristales piezoeléctricos.

Para comprender el origen de este proyecto, es necesario explicar brevemente el efecto piezoeléctrico. Esta propiedad, descubierta alrededor de 1880, consiste en la característica particular de ciertos materiales, de responder eléctricamente a un stress mecánico⁵. Dicho de otra manera, si este tipo de material es golpeado o apretado, se obtiene como resultado a este estímulo una carga eléctrica que va de los milivolts a los volts. Por otra parte, existe también el efecto piezoeléctrico inverso, en donde a un material de estas mismas características, se le puede afectar por medio de electrodos con electricidad a una determinada frecuencia, y este mismo material responderá vibrando, y según cuál sea la frecuencia, esta podrá ser audible⁶.

Entre los materiales y estructuras que tienen esta característica se encuentran, por ejemplo, las sales de Rochelle (o Seignette), el cuarzo, las estructuras óseas, el ámbar y el ADN. Sabido esto, es posible vincular poéticamente las materias primas que construyen la tecnología con aquello que nos construye como entes orgánicos.

De alguna manera, la relación material de los cuerpos vivos guarda una estrecha relación con los inertes, posibilitando desde el arte, especular acerca de lo animado y lo inanimado; y de lo que puede resultar del encuentro de estos dos estados.

Porque entrar en el cuestionamiento por el sentido de la vida desde la óptica de la razón de la ciencia puede conducirnos, con relativa facilidad, a la ineludible conclusión de que somos producto de la historia de la materia.
(Moya 2010, 37).

El proyecto, hasta ahora, ha pasado por tres etapas. La primera, en donde se detecta el material mencionado y se busca obtener cristales de Rochelle a partir de cultivos hechos con una solución supersaturada de bitartrato de potasio y carbonato de sodio. Junto con condiciones de temperatura y humedad idóneas, éstos permiten hacer crecer cristales de Rochelle considerados altamente piezoeléctricos.

En una segunda etapa, en *The life of Crystals* 32°S 71°W, se buscó encontrar cristales piezoeléctricos de cuarzo en minas de Quintay y en el cerro el Roble del Plutón Caleu en la Cordillera de la Costa de la Vª Región de Chile; con el ánimo de encontrar cristales producidos por los procesos geológicos de enfriamiento de magma ocurridos hace millones de años. Con estos cristales de cuarzo, pude construir un módulo sonoro que hacía resonar el cristal de El Roble, obteniendo como resultado el canto del cuarzo, pero a muy baja amplitud. De esta manera, se vincula el fenómeno piezoeléctrico con lo identitario de nuestro propio territorio.

⁴Del inglés *raw*.

⁵Ref. Holden Alan y Morrison Phylis, *Crystals and Crystal Growing* (Boston: MIT Press, 1982), 225.

⁶Se ha definido que el rango de audición humana va de los 20 a los 20.000 Hz.



⁷ En esta tercera etapa el proyecto ha sido desarrollado con la colaboración del licenciado en arte con mención en sonido Claudio Muñoz, y el ingeniero y licenciado en artes Álvaro Pimentel. Ha contado también con la asesoría del químico Antonio Galdámez, Doctor en Química, Laboratorio de Química del estado sólido y cristalografía del Departamento de Química de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile.

⁸ Sistema de sonido con más de dos salidas de audio.

⁹ The Life of Crystals, de ahora en adelante TLC.

Actualmente, se encuentra en proceso la tercera etapa, [C][O][R][O], en donde a partir de los conocimientos adquiridos anteriormente, desarrollamos⁷ la construcción de un sistema multicanal⁸ en donde cada canal corresponde a un cristal independiente. Construido este sistema hemos iniciado pruebas de escucha en espacios acústicamente particulares como el hall central del Museo de Arte Contemporáneo, el patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, la Iglesia de San Ignacio de Alonso de Ovalle, el Centro Tecnológico CENTEC de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Auditorio del Campus Juan Gómez Millas de la misma universidad.

Como comentario final a esta tercera etapa, puedo decir que su denominación apunta a las particularidades de cada cristal en cuanto a forma y respuesta sonora y, una vez más, a la asociación metafórica entre materia orgánica e inorgánica.

La creación con materiales crudos, en oposición al trabajo con materiales tecnificados, involucra de manera importante el trabajar desde la observación y la exploración; así como también el abordaje del error y la imprecisión

como parte importante del proceso de construcción tanto en cuanto a la técnica como a los ejercicios de significado.

En este contexto me pregunto, ¿qué sentido tendría para alguien del área de la ciencia o la ingeniería investigar acerca de un material ampliamente conocido o investigado, y que está profusa y ocultamente incluido en los dispositivos electrónicos y digitales que usamos a diario? o también, ¿qué sentido tendría para un ingeniero o tecnólogo, realizar una investigación sobre un material en crudo si este ya fue rectificado para su óptimo uso y para su óptima performance? Es altamente probable que un proyecto de las características de TLC⁹, en el contexto de la investigación científica, conllevaría problemas desde la perspectiva del estado del arte.

Todo estriba en manejar la técnica, en cuanto medio, de la manera adecuada. Se quiere, como se suele decir, "tener espiritualmente en el puño" a la técnica. Se la quiere dominar. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto más amenaza la técnica con escapar al control del hombre.

(Heidegger 1997, 80)

Fig. 2. Muestra de cristal de Rochelle cultivado en laboratorio. Foto: Mónica Bate, 2017.



Visto de otra manera, quizás es sólo desde el arte que puede hacer sentido hablar del revisitar en cuanto a los procesos técnicos. Un revisitar que no opera solamente con el fin de mejorar técnicamente un sistema, sino que también para re-proponer los dispositivos en orden de relevar la experiencia estética y el sentido poético por sobre la efectividad técnica.

Planteando este proyecto desde el revisitar, el observar y poetizar el material, es que se vuelve necesario sistematizar la exploración artística para entenderla como una investigación académica, que opera tanto desde la práctica como desde la escritura. Implícito en esto, aparece como preponderante el rol del proceso por sobre el objeto, aspecto que también puede ser vinculado a la necesidad de comprender el proyecto TLC desde la investigación. Desde este punto es que se puede entender también el proceso como objeto artístico y como un agente imprescindible para la lectura de una obra en constante desarrollo.

Dadas estas características, es también importante mencionar que el enfoque con que el proyecto TLC se concibe tiene que ver con

la multiplicidad disciplinar e incluso cultural con que se puede abordar el objeto técnico de estudio (el cristal de Rochelle), poniendo de manifiesto y quizás de manera ilustrativa que, desde el arte, un mismo fenómeno se puede comprender y aprehender desde distintos planos o lugares.

Vahído

María Francisca Montes

En mi producción de obra he estado trabajando a partir de la noción de *vahído* como un motor para la creación artística. La palabra *vahído* se asume a partir de un desplazamiento del tradicional significado etimológico del concepto (definición que revisaremos más adelante) hacia una interpretación simbólica del mismo que se encontraría emplazada entre dos enunciados, la representación aérea del territorio y la del paisaje social. Para declarar la relevancia en la utilización de la palabra *vahído*, es necesario remitirnos al significado originario del término.

El concepto de *vahído* se asocia normalmente a la condición física del mareo:

Fig. 3. Dispositivo parlante de cristal de Rochelle para sistema de sonido multicanal. Foto: Nicolás Fuentes, 2017.

“La palabra vahído que se refiere a un desvanecimiento, primitivamente fue vaguido y hace referencia a una situación en que alguien tiene la mente “vacía, hueca o errante, sin consistencia”. Se deriva en efecto del latín vagar que viene del latín vacare (estar vacío, errante o desocupado), relacionado también con el adjetivo vagus (vagabundo, inconstante, flotante, sin consistencia). De estas palabras proceden también nuestros vocablos vacío, vacar, vacante, vacación, vagar, vago, vacuo, vacuidad, vaguada y evacuar”.

(Del Col 2007, 1101)

La definición etimológica de la palabra vahído, se remonta a establecer una significación fisiológica, que se encuentra implicada en el desvanecimiento físico, es decir, un mareo. Pero al interior del desarrollo de la misma definición los ejemplos se tornan opacos, pues devienen en acciones del ser humano, tales como encontrarse vacío, hueco o errante. En estos últimos sinónimos estaría operando la figura de la analogía, porque se estarían comparando dos estados análogos, un aspecto sensible (el encontrarse vacío, hueco o errante) en relación a un aspecto físico de afecciones, como sería el desvanecimiento.

Si aísla la noción de *vahído* a las implicancias del mareo, pérdida de la estabilidad, quedarse vacío hueco o errante, sin consistencia, las interpretaciones que devienen del término son múltiples, me refiero a que pueden ser asumidas desde una diversidad de perspectivas epistemológicas. A mí me interesa que la producción de obra se apropie tanto de los aspectos fisiológicos como filosóficos para hacer ver esta noción como un motor para la creación artística. Esto implica someter no tan solo la experiencia de la práctica a disposiciones físicas del *vahído* sino que por ejemplo, realizar una lectura contextual del Arte chileno a partir de la relación entre los diversos campos epistémicos, permitiendo así trabajar la noción de *vahído* de manera múltiple y compleja.

En mi práctica artística lo que he abordado durante los últimos siete años es la relación entre la noción de *vahído* y la representación del paisaje. El vahído entendido como un estado cercano al mareo y que está asociado a factores fisiológicos o psicológicos; en este sentido, una persona puede verse afectada por una sensación de vahído por motivos patológicos o físicos/ambientales (circunstanciales); ambas posibilidades sitúan al sujeto en un estado de suspensión físico y emocional.

Me parece pertinente proponer que aquel estado de inestabilidad podría propiciar una experiencia que nos permite sensorialmente percibir el mundo desde un estado desconocido y disponernos a re-conocer desde una condición de apertura.

Me interesa relevar la experiencia y relación entre el paisaje y el *vahído* a través del registro fotográfico y videográfico del territorio chileno.

El mareo surge localmente y combina varios elementos: teoría y emoción, impulso y desorientación, tiempo y espacio. Puede aclarar, causar un gran revuelo, o mover el cielo y la tierra; desestabiliza. Según Platón, el mareo constituye todo pensamiento filosófico, que desestabiliza la base del conocimiento a un estado de incertidumbre: como un estado ontológico que puede impulsar la transformación y la innovación (Platón, Timeo: 49e; Echterheolter et. al.).

El individuo mareado experimenta un viaje emocional en una montaña rusa que involucra sentimientos de euforia, ansiedad y desorientación. La exposición a mareos reduce cada vez más la predictibilidad y nuestra capacidad para ejercer el control (Anderwald, Feyertag y Grond 2018).

Para este propósito utilizo el movimiento y la vibración como metodología de registro. A su vez empleo diversos dispositivos, tales como

aviones, globos aerostáticos, y lanzamientos desde las alturas, para encarnar en los registros fotográficos y videográficos el sometimiento del cuerpo a la sensación de vahído.

Los procedimientos que traman la obra intentan hacer visible una percepción del paisaje que asume la vibración y el movimiento tanto como un material de trabajo y un medio de expresión. Forzando entonces una conversación entre las condiciones climáticas, las máquinas y el territorio.

A la avioneta se le quita uno de los asientos traseros, y a través de un orificio en la base de su fuselaje, es posible observar el territorio desde una perspectiva cenital y tener una relación de contigüidad con lo observado. Fenomenológicamente, es posible percibir que el cuerpo incide en lo que observa. Sin ir más lejos, producto de la vibración y la velocidad del movimiento, el cuerpo se ve afectado por las condiciones físicas del vuelo.

El punto de vista que convencionalmente tenemos cuando viajamos en avión es horizontal. Miramos hacia afuera por la ventana y percibimos el horizonte de frente a nuestros ojos. En oposición a esto, el punto de vista cenital aplan los volúmenes de los objetos y la posición de los elementos de la composición, intensificando así una mirada abstracta del territorio, situación que sintetiza la información de los detalles del paisaje y elimina la perspectiva y la línea del horizonte.

El paisaje registrado en mi producción de obra ha estado condicionado a ciertos hitos, a partir de ellos es que ha sido posible asignarle un carácter político/social a la obra. Desde hace siete años sobrevuelo en una avioneta el día 1º de Mayo, fecha durante la que se conmemora el *Día Internacional de los Trabajadores*. Durante el vuelo, la avioneta se desplaza sobre distintos puntos de Santiago y sus alrededores mientras abajo se desarrolla un importante

acontecimiento: la manifestación ciudadana que acontece para la conmemoración del 1º de Mayo¹⁰. Por este motivo y junto al piloto de la aeronave proyectamos un trazado aéreo para tener una vista cenital del transcurso de la manifestación.

Me parece importante la relación del *vahído*, en su condición de umbral de incertidumbres, con el sentido que emerge al pensar que la totalidad de los manifestantes son o podrían ser una multitud.

Antonio Negri y Michael Hardt afirman que:

“La multitud es un sujeto social internamente diferente y múltiple, cuya constitución y cuya acción no se fundan en la identidad ni en la unidad (ni mucho menos en la indiferenciación), sino en lo que hay en común”. (Hardt y Negri 2004, 124).

¿Qué es lo que los manifestantes tienen en común? En este acontecimiento que es celebrado año a año, parece ser que el motivo del encuentro es lo que los hace comportarse como una multitud, a pesar de que las demandas expuestas colectivamente en los discursos, consignas y pancartas persigan fines heterogéneos. Acompañar el movimiento de esta multitud ha sido un procedimiento sistemático en los últimos años de mi producción de obra, registrando su flujo mediante la fotografía y el video.

Como mencioné anteriormente la documentación ha sido sistemática y año a año he registrado el día 1º de Mayo desde un punto de vista cenital. Hasta el momento mi obra consta de un total de siete años de registro: 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017 y 2018. En base a este material he ido constituyendo diferentes ejercicios visuales que conforman la obra, a veces a partir de la figura de dípticos, trípticos o polípticos fotográficos y adicionalmente también la edición de películas.

¹⁰ Todos los años para la fecha del Primero de Mayo se organiza una marcha por la ciudad, que conmemora o releva a distintas organizaciones social o culturales y a sus demandas.

El desarrollo material de las diferentes obras que he realizado, ha combinado fotografía, video e instalación, en un diálogo a veces fluido, otras interrumpido por la comparecencia de ambos lenguajes. Lo que es importante destacar acá es que a partir de la relación entre fotografía y video se entrelazan y hacen visible, año a año, las modificaciones del territorio. La obra entonces se constituye no a partir de un síntesis de registros de fechas determinadas, sino a partir del despliegue total de la experiencia del paisaje.

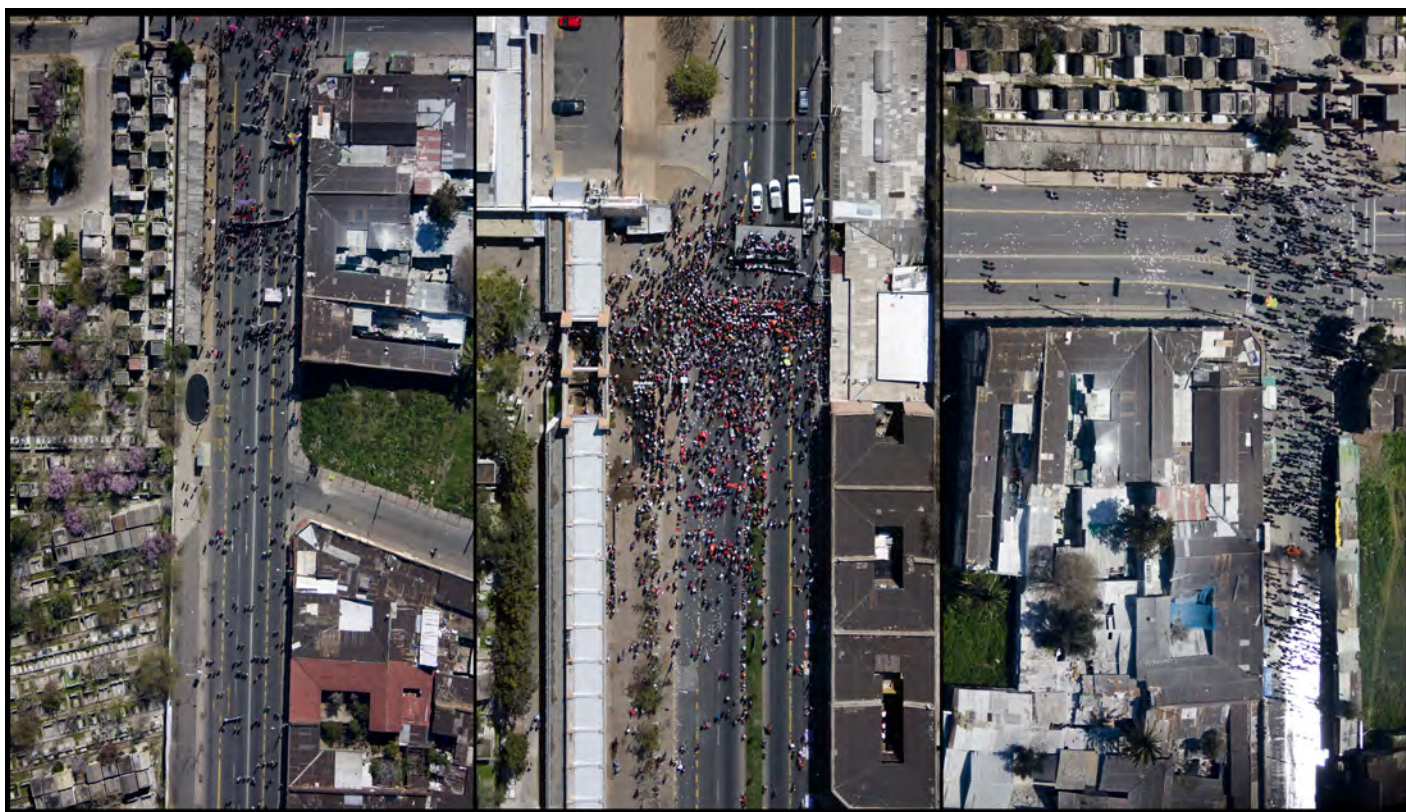
* * *

De esta manera, los ejercicios de escritura en los proyectos *TLC* y *Vahído* funcionan como un visibilizador de todo aquello que la obra instalativa no devela; una forma de existir en paralelo a una instalación artística y que nutre a la obra, pero que también es nutrida por la obra.

Los proyectos existen entonces en distintas dimensiones: una que se sustenta en la materialidad, la experimentación y el conocimiento técnico que operan como recurso para la construcción simbólica de sistemas, y por otra parte una segunda dimensión que muestra a través de la escritura, los procesos y maneras de operar para la construcción de los sistemas antes mencionados. Ambos estados son necesarios y son entendidos como planos de existencia de un mismo asunto.

Es complejo hablar de investigación artística si se trata de homologar el proceso de creación con los procesos investigativos científicos, que por definición tienen un objetivo predeterminado, por ejemplo validar una hipótesis y/o encontrar una solución a alguna patología en el ámbito biológico. El proceso de creación artística es una constante investigación, que se relaciona más con una dimensión subjetiva y

Fig. 4. *Primera Línea, 11 de Septiembre*. Montes, María Francisca. Fotografía Impresión c print, 2011.



otra material, en oposición a la investigación que es guiada por un propósito certero y comprobable, como es entendido hoy convencionalmente.

Por esto, creemos que aún se hace necesario definir, desde la práctica artística, metodologías y maneras de divulgación ampliadas y pertinentes a nuestra área, evitando adaptar nuestro quehacer a los estándares de investigación migrados de otras disciplinas.

Referencias

Anderwald, R. Feyertag, K y Grond, L. Dizziness. "A Resource: Dizziness and the compossible space in research-creation". En *Emotion, Space & Society*. Vienna (2018).

Borgdorff, H. "The production of Knowledge in Artistic Research". En *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London & New York: Routledge (2010).

Del Col, J. *Diccionario Auxiliar Español-Latino Para El Uso Moderno del Latín*. Instituto Superior Juan XXIII. Bahía Blanca (2007).

Hardt, M. y Negri, T. *Multitudes: Guerra y Democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate (2014).

Holden, A. y Morrison, P. *Crystals and Crystal Growing*. Boston: MIT Press (1982).

Heidegger, M. *La pregunta por la técnica en Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago: Editorial Universitaria (1997).

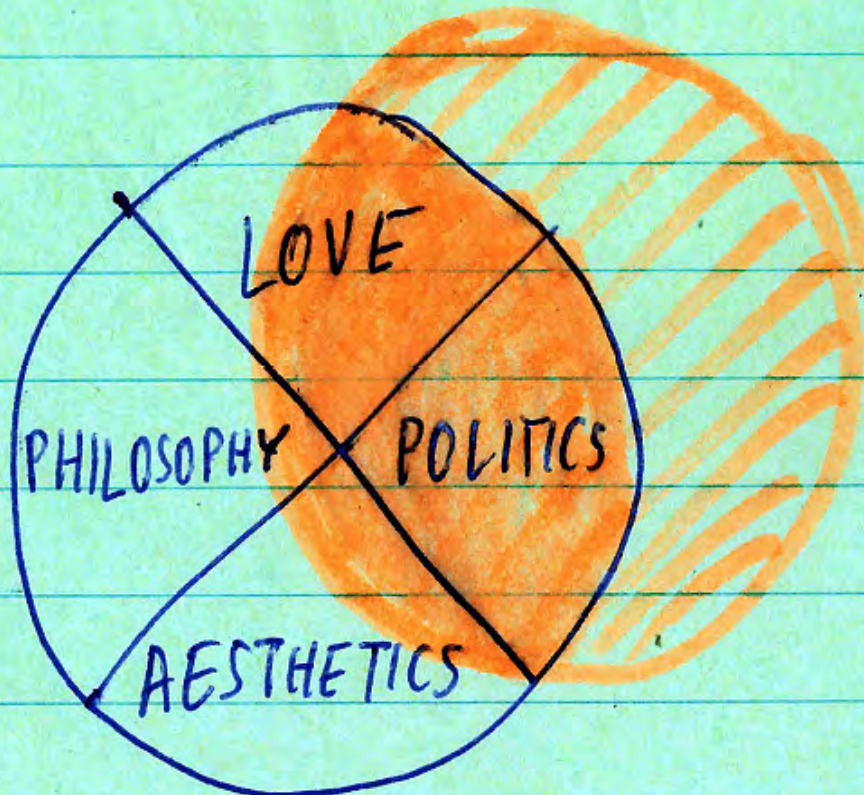
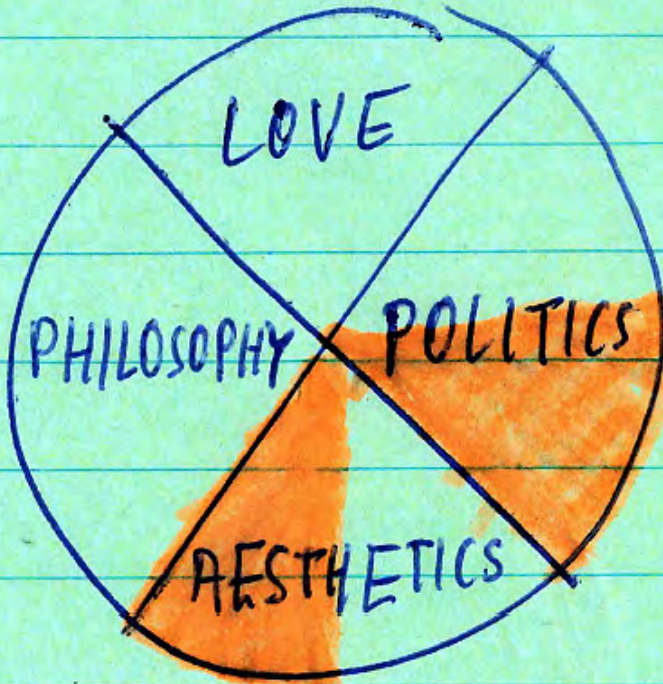
El Espacio Europeo de la Enseñanza Superior. Declaración Conjunta de los ministros de educación de la Unión Europea (Bolonia, 19 de junio de 1999).

Estos proyectos son financiados por el Concurso de Creación e Investigación DAV 2016.

Fig. 5. *Maipo River: From San Gabriel to El Monte Montes, María Francisca*. Fotograma de Video.



My Form - and Forcefield



My Form and Forcefield

Políticas del afecto en *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn*

Cristián Gómez-Moya

En una entrevista en 2017, Hal Foster se refería a la necesidad de insistir en las políticas sobre el documento a la luz de una historia problemáticamente heredada: “[E]n un mundo donde el documento es puesto en duda a través de nociones como post-verdad, insistir en las políticas del documento se convierte en algo radical. Lo que hemos recibido como historia debe ser confrontado. Y esto no supone una visión relativista en la que todo es falso, sino que todo debe ser examinado para entender sus políticas, motivaciones y conexiones”¹. En efecto, si el documento constituye la historia de una política, entonces toda política es susceptible de ser documentada como un hecho en sí mismo histórico.

Esta preocupación nos manifiesta lo sintomático que resulta, en el pensamiento contemporáneo acerca de la historia, la sostenida recurrencia al documento, ya sea en tanto forma de escritura ya sea en tanto paradigma de lo aparente. Tal es su rutilante peso en la historiografía contemporánea, además, que la sola carencia de documento lleva a desestabilizar la idea misma de lo contemporáneo como una verdad de suyo existente, como si no hubiese veracidad en lo contemporáneo a pesar de lo absoluto e inmediato de su cualidad temporal². De modo que ya no parece certero hablar de un mundo contemporáneo como si en ello predominara una evidente realidad ajena a cualquier tipo de mediación documental.

El documento, se sabe, es una forma de confiscar el estado de una época, de modularlo y conservarlo para una narración particular de la historia. Por ello, pareciera no existir práctica contemporánea que no se plantee la necesidad de sostener una prueba de congruencia entre relato y aparato documental. Sin embargo, todo aquello que nos resulte contemporáneo se producirá en un tiempo ajeno al régimen de representación que imaginemos para la posteridad; en consecuencia, y ahí lo paradójico del asunto, lo contemporáneo será inevitablemente un estado temporal sin-documento.

Son estas huellas, que marcan la incongruencia entre contemporaneidad y documento, lo que se amplifica en *Malos nuevos tiempos* (2017), libro en que el propio Foster emprende la búsqueda de una serie de términos para afrontar los dilemas del arte actual. Entre otros, decide seleccionar el término “Archivista”, y bajo dicha noción sincroniza filiaciones creativas aparentemente no agrupables, en cuya diversidad se encuentran artistas que ha demostrado interés por la información histórica que ha quedado perdida o suprimida. Este modelo de arte archivista, dice el autor, “no sólo utiliza archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que subraya la condición híbrida de unos materiales encontrados y contruidos, fácticos y ficticios, públicos y privados”³.

* Este artículo es parte de la investigación “Hegemonía y Visualidad (1987/2017). Documento de arte” (FONDART Nacional, n° 409564). El autor de este artículo agradece a Thomas Hirschhorn por la contribución de referencias e imágenes para esta publicación.

¹ Hal Foster: “Vivimos en un estado de emergencia”, entrevista de Iván López Munuera, suplemento El Cultural (15/09/2017). En: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Hal-Foster-Vivimos-en-un-estado-de-emergencia/40016> (consultado: 12/02/2018).

² Un libro necesario para esta discusión es el de Miguel Valderrama (ed.), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011. Al menos dos textos relevantes en dicho libro: “Lo contemporáneo: el pasado que (aún) no pasa” de Sergio Rojas (51-104) y “Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo” de Willy Thayer (13-24).

³ Hal Foster, “Archivista”, en *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid, AKAL, 2017, p. 46, pp. 41-81.

Página izquierda
Fig. 1. *Form and Forcefield* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.

En este devenir de lectura, que Foster ha explorado ya en otras ocasiones, el historiador se toma el tiempo para examinar una práctica de tipo archivista lo suficientemente peculiar por su carácter opaco, desorganizado y espurio; todo lo contrario a una forma de archivo ordenado, recto y bien catalogado. Quizá lo que los une es el nexo de lo accesible. Reflejo de estas consideraciones es el enmarañado trabajo del artista suizo Thomas Hirschhorn, particularmente los que tienen relación con un diagrama de escritura, activismo y comunidad centrado en el afecto de lo político que, el propio artista, ha explorado bajo un tipo de prácticas bien definidas entre sistemas de bibliotecas, textos gráficos y monumentos.

Ninguno de estos dispositivos está lejos de una cierta idea de documento, efectivamente, y por ello Hirschhorn podría ser considerado un artista reconocido bajo el *dictum* del giro archivístico. Mucho más cercano quizá en el caso del monumento, por cuanto se asocia directamente con el *mentum* de aquello que se recuerda (*men/monere*) y se enseña (*docere*). Sin embargo, lo que el artista ha desarrollado en sus series *Spinoza Monument* (Ámsterdam, 1999); *Deleuze Monument* (Avignon, 2000), *Bataille Monument* (Kassel, 2002) y *Gramsci Monument* (Bronx, New York, 2013) está bastante distanciado de un régimen estatuario de índole memorial o consagradorio basado en lo nemónico, en lo histórico, en lo archivista al fin. El propio Hirschhorn los ha llamado “esculturas directas” (*direct sculptures*), para establecer así un contrapunto crítico con los monumentos: “‘*Direct sculptures*’ are models of monuments. A direct sculpture is a critique of the monument. My critique of the monument comes from the fact that the idea of the monument is imposed from above. A monument is determined, produced, and situated by decisions from above, by power”⁴.

Y ante ello el artista ofrece estos monumentos contruidos bajo condiciones precarias (*pre-*

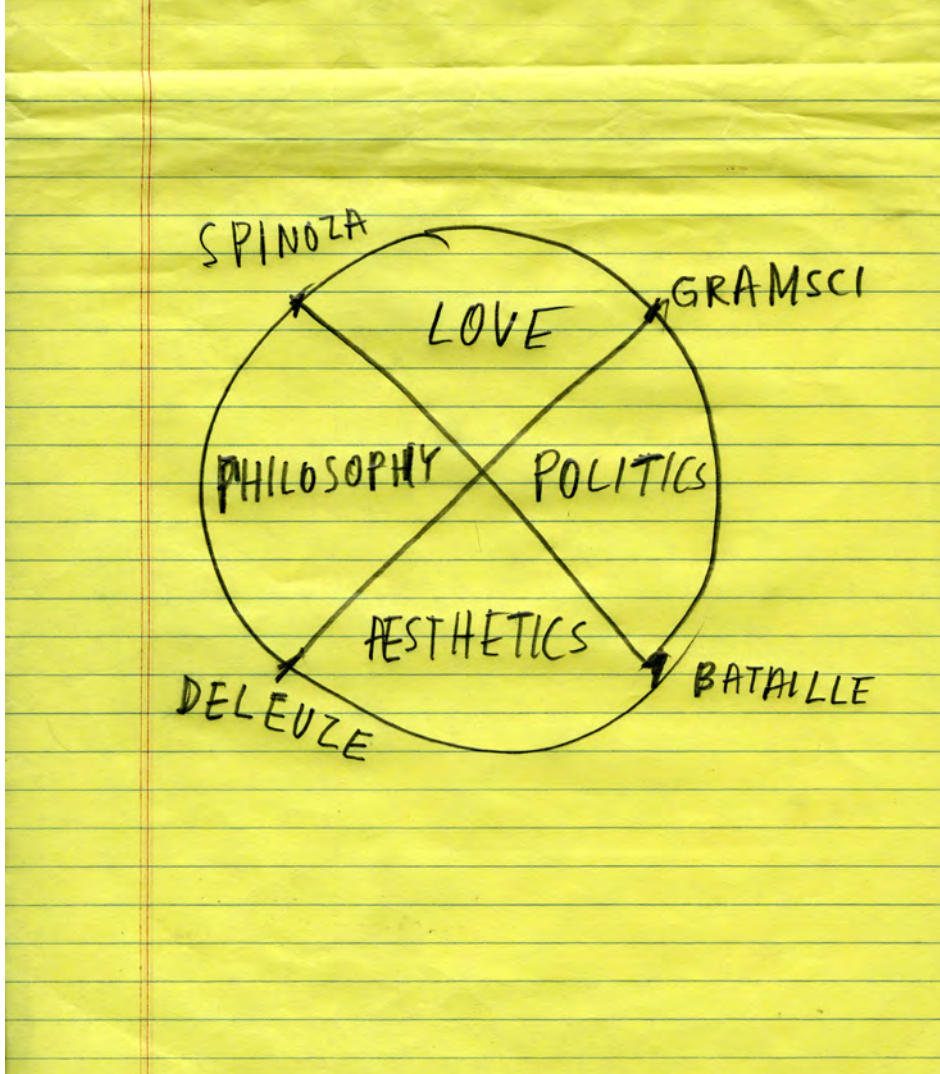
carious monuments), puesto que lo precario constituye parte sustancial de su obra contra ese régimen de fuerza desde arriba, y de ese modo manifiesta su comprensión acerca de la inestabilidad de toda existencia: “Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida, resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza”⁵.

Se podría advertir incluso en esta precariedad una ley de lo cruel, de lo inhumano, o de cierto cuerpo social incapaz de negociar y de oponer resistencia a lo extraño⁶. Es una crueldad que se ejerce a través de un lento proceso, en connivencia con lo necesario, con lo concedido y lo resignado. Hay una subsistencia en este proceso pero también hay un efecto de comunidad en torno a la confianza ciega. Estos monumentos son grandes animitas, enormes relicarios y lugares de adoración, peregrinaciones religiosas al encuentro de una comunidad omnipresente y a la vez informe. Desde luego, hay en estos monumentos una dimensión de lo popular, un pueblo en procesión sin destino más que el lugar de encuentro con la propia comunidad; la pobreza de la comunidad acaso. De modo que bajo un régimen contemporáneo de las formas de lo sensible en el arte, cabe examinar el diagrama de pensamiento de esta monumentalidad comprendida extrañamente como archivo, lo que a su vez implica también comprender las formas en que la archivística y la comunidad se encuentran en palabras como amor y estética, pero también política y filosofía.

⁴ Lisa Lee and Hal Foster (eds.), *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, MA, OCTOBER Book/The MIT Press, 2013, p. 39.

⁵ El artista lo ha señalado en distintas ocasiones. Véase al respecto: <http://www.dislocacion.cl/art-hirschhorn-es.php> (consultada: 05/10/2018).

⁶ Cuestión que Hirschhorn, como un extraño, ha practicado no sin un dejo de violencia, al menos la violencia materialista que se requiere, por ejemplo, para partir una camioneta en dos, *Made in Tunnel of Politics* (2010), y similar fuerza que se requiere para pegar con cinta de embalar las dos piezas mecánicas de la misma camioneta una vez partida. Véase *Dislocación* [cat. de exp. Sept. 2010/nov. 2010. Curaduría de Ingrid Wildi Merino], Santiago de Chile, Hatje Cantz, 2011.



Mapas

Hirschhorn parte de cuatro principios axiales en torno a su obra: amor, estética, política y filosofía [Figura 2]. Lejos de explicitarse estas dimensiones en el trabajo del artista, y a pesar que en sus instalaciones, fotografías y relaciones comunitarias lo que está presente sea más bien la violencia, el poder y la crueldad⁷; lo que se halla detrás de estos principios es la necesidad de diseñar gramáticas sociales en torno a esos mismos conceptos rectores (ir más allá de la seguridad del arte como nicho endogámico). Diríamos de otro modo, lo que está presente en estas gramáticas son esquemas que ayudan a orientar un pensamiento acerca del afecto universal, lo que equivale a otorgar forma a una idea que puede ser aprendida desde un espacio de labilidad común.

Hirschhorn tiene experiencia en estas formas de expresión, pues en los años ochenta desarrolló un profuso quehacer como artista gráfico dentro del colectivo *Grapus* en París. De reconocida militancia en el Partido Comunista Francés, *Grapus* no solo alcanzó relevancia con intervenciones públicas de cartelismo de la mano de movimientos sociales, también se expresó en el campo de la alta cultura gubernamental e institucional no sin poca controversia. De alguna forma se pueden encontrar los referentes visuales de Hirschhorn en el trabajo político de dicho colectivo, de ahí deriva precisamente una gestualidad informal, casi pictórica. Detrás de ello también se encuentra un pensamiento estratégico publicitario, que tendrá su expresión en el modelo de quioscos

⁷ Es necesario hacer notar, tal como el propio Hirschhorn lo ha reconocido, las complejas colaboraciones establecidas entre él y las comunidades, las cuales nunca han resultado diáfanas o exentas de conflictos. El artista ha comentado los difíciles momentos que ha debido sobrellevar al negociar con las comunidades sus propios intereses estéticos. Véase especialmente el capítulo “What I learned from the ‘Gramsci Monument’?”, en Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, New York, Dia Art Foundation, 2015, pp. 446-451. Para un seguimiento acabado de las reflexiones del artista en torno a mediaciones, negociaciones y desacuerdos, véase *Critical Laboratory* (2013), op. cit.

Fig. 2. 4 *Philosophers* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.

que el propio artista ha desarrollado en diversos lugares. Estos dispositivos editoriales le han servido para intervenir masivamente en los espacios a los que concurre. Son reconocidos sus quioscos vinculados a frágiles sitios bibliotecarios, pues en ellos diseña una especie de zona de consulta documental caracterizada por el acceso a libros y revistas de libre uso, así como por la autopublicación basada en reproducciones de bajo costo, fotocopias, creaciones de lettering, tags, etc.

Estas prácticas no consisten solo en una cuestión formal, en la apropiación de un estilo gráfico o en la huella manuscrita de un saber vernáculo. Lo que subyace a este sistema es una forma de pensamiento diagramático que se alimenta de una aspiración filosófica. Hace ya varios años que Hirschhorn trabaja en conjunto con el filósofo alemán Marcus Steinweg, quien ha desarrollado un amplio trabajo de esquematismo visual a través de mapas conceptuales, diagramas de flujo y redes distribuidas en notas, axiomas, frases, máximas, etc. Steinweg intenta de este modo desmontar la noción de realidad que suponen los documentos, los registros y las evidencias en virtud de una ficción literaria que une puntos aparentemente inconexos, y cuyo propósito más sofisticado es exponer la realidad como una instancia rota, escindida entre el amor y el horror del pensamiento: “*thought that thinks of the distance that divides it from itself, as from reality (that would be the thinking of art)*”⁸. Aca-so eso que Heidegger, contra el humanismo, reconocía como la casa del ser en el lenguaje, pero que Steinweg dibuja como simples relaciones comunes. En efecto, su trabajo consiste en visualizar intrincados diagramas que de hecho son parte de exhibiciones y muestras editoriales, en ellos se refleja una especie de filosofía visual que desborda justamente la dimensión ontológica del lenguaje. Ese *lichtung* es aquí el diseño del diagrama mismo —un claro en medio del lenguaje—, estrategia que el filósofo aprendió a explotar por medio de un

trabajo visual compartido. Es posible advertir la relación de complicidad de algunos de estos trabajos con los denominados *Maps de Hirschhorn*, puesto que el artista ha construido una serie de “textos integrados” (*integrated texts*) a través de colaboraciones de autor⁹; es decir, textos que han sido intervenidos por otros, dibujados, sobrescritos y trazados con otros órdenes, transformados, dicho de otro modo, en diagramas pictóricos.

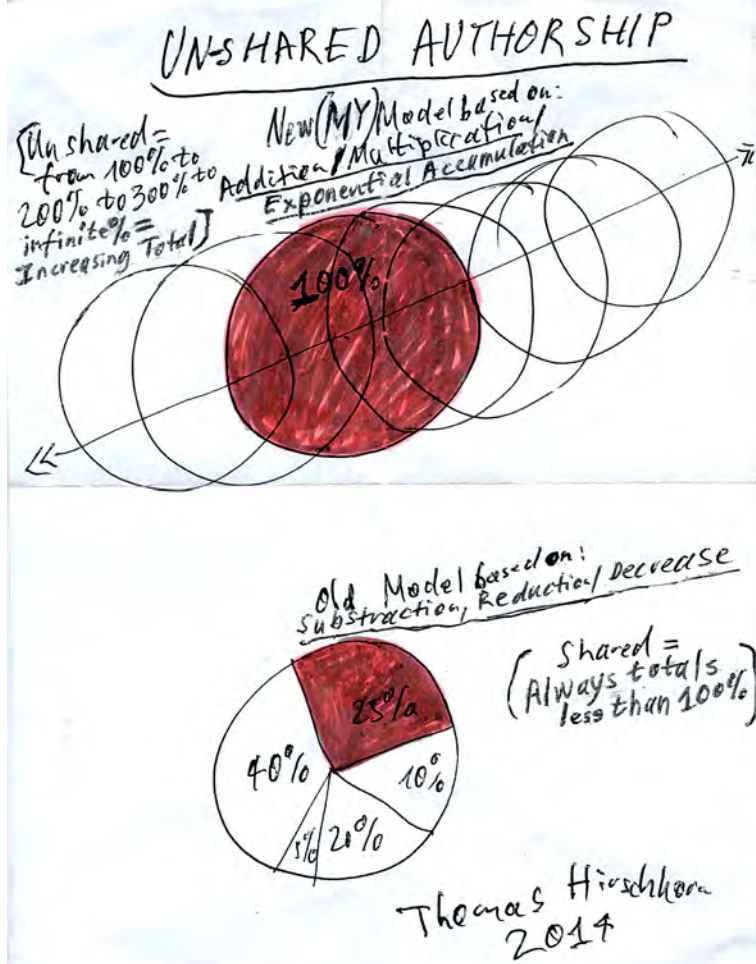
Esta clase de colaboraciones entre Thomas Hirschhorn y Marcus Steinweg han sido habituales, y es por ello que declaran, sin demasiado pudor, algo que resulta quizá obvio —y al mismo tiempo inhabitable—, la relación amistosa entre arte y filosofía. De ahí que en muchos de estos mapas, ambos creadores operen selectivamente a través de palabras claves; en otros casos con frases recuperadas de autores, aforismos a los cuales les agregan comentarios, ideas transitivas junto con algunas imágenes apropiadas de cualquier documento encontrado. La referencia a las fuentes escasean por supuesto, ya que no se trata de trabajos académicos, todo lo contrario, se trata de diagramas de pensamiento entre arte y filosofía que apuntan a convertirse en un extraño objeto entre obra y documento [Figura 3].

Si bien la noción de mapa aquí puede discrepar de la noción de diagrama, parece razonable establecer al menos algunos puntos de encuentro entre una idea de mapa que informa, orienta y representa el territorio simplificándolo, y un concepto de diagrama que grafica la parte de un sistema o un pensamiento abstracto, aquello que se diluye en la opacidad de un íterin entre lo pensado y la materialización de ese pensamiento. No obstante, y a pesar que Hirschhorn los denomina *Maps*¹⁰, éstos son algo más que informaciones dentro del espacio territorial, son mapas que se construyen en razón de dibujos diagramáticos más cercanos al sentido expuesto por Gilles Deleuze en sus charlas en Vincennes a

⁸ Marcus Steinweg, *Inconsistencies*, Cambridge, MA., The MIT Press 2017.

⁹ Al respecto podemos mencionar el estudio de Christina Braun, *Thomas Hirschhorn: A New Political Understanding of Art?*, Hanover, Dartmouth College Press, 2018.

¹⁰ Clément Dirié and Julie Enckell (eds.), *Thomas Hirschhorn. Maps*, Zurich, JRP|RINGIER, 2018.



comienzo de los ochenta. Bajo la sentencia de asumir que no sabemos qué es un diagrama, el filósofo expondrá cinco aspectos para hilvanar la idea de este concepto que, en el campo artístico, se asocia con el carácter pictórico; a saber: (1) la instauración entre caos y germen, lo cual expone el inicio y el final de estos cinco caracteres. En un inicio el caos gobernado por la dimensión manual (2), siendo este un segundo carácter del diagrama, es decir, que sea realizado a mano “[ya que] la mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales”¹¹. Luego, el estado pictórico de la línea diagramática, puesto que “el diagrama no es todavía línea ni colores”¹²; de ahí que ese “entre” sea sólo gris como si no existieran todavía coordenadas visuales. Si ese trazo es gris, entonces es un gris del cual saldrá la línea pictórica que aún no es (3). También comparece en este carácter la condición de semejanza como búsqueda no deseada: “el diagrama es la instancia a través

de la cual deshago la semejanza para producir la imagen presencia. Para eso paso por el diagrama”¹³. Así, este derrumbe, esta desemejanza (4), define el *antes* y el *después*, en cuyo entre dos está el diagrama. Y como carácter final —el final del “caos-germen”—, el filósofo alude a la instauración de un “abismo ordenado” (5). Este último asunto es lo que comprende el orden pictórico del diagrama como un problema temporal de lo pictórico.

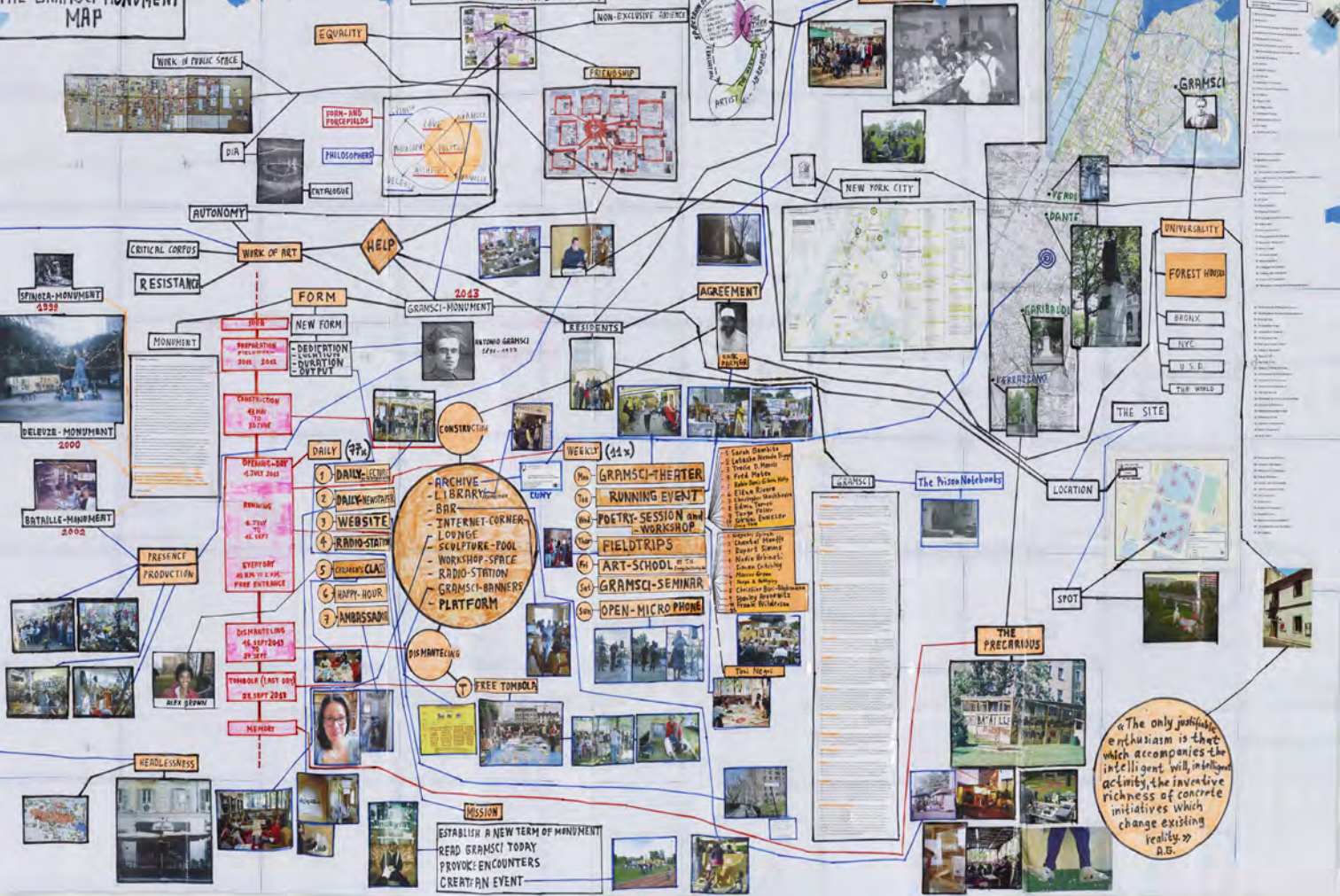
Si tenemos en consideración que los mapas diagramáticos de Hirschhorn se producen a través de dibujos hechos a mano, líneas que no se asemejan a sus referentes, entonces hablaríamos de una imagen-presencia, es decir, una imagen que se libera justamente en ese “abismo ordenado” que perturba a todo a quien se acerque; una monstruosidad que provoca inseguridad y repulsión, y a pesar de su primitivismo deja entrever un orden prehistórico a la pintura [Figura 4].

¹¹ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 91.

¹² *Ibid.*, p. 99.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

Fig. 3. *Unshared Authorship* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.



El afecto como forma monumental

¹⁴ El trabajo esquemático de «Gramsci Map», creado para la obra *The Gramsci Monument* (2013), del artista Thomas Hirschhorn, ha contribuido a la edición de *La Città Futura/La Ciudad Futura*, documento facsimilar del periódico publicado por Gramsci en 1917. Los editores de dicho facsimil, Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama, realizaron esta publicación en el marco del proyecto “Hegemonía y Visibilidad (1987/2017)”. Santiago de Chile, 2017.

Fig. 4. *Gramsci Map* (2013), Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista y Dia Art Foundation, New York.

Sabemos que diversas prácticas del arte contemporáneo han recurrido al afecto. El afecto, sin embargo, es algo que no se puede constatar más que a través de los procesos que testimonian quienes han vivido la experiencia. De modo que el afecto no constituye una obra, solamente un testimonio de la tibieza. Por el contrario, la monumentalidad fría del monolito, es entendida como una forma canónica de la memoria y la conmemoración, una obra dentro de la épica del significado y su universalidad.

Adherida a una forma de participación, de encuentro social, de correlato de la cultura en sus acciones de negociación, colaboración y propiedad común, *Gramsci Monument* (2013)¹⁴ fue claro reflejo de una estética monumental pero también del residuo de la acción trabajadora, así como del afecto y la emo-

ción, tanto como del amor. Si el amor estuvo en Antonio Gramsci fue quizá relegado a sus cartas a Julia y Tatiana que, desde la cárcel y luego desde el hospital (el intelectual fallece en la madrugada del 27 de abril de 1937), se transformaron en espacios monumentales sin saberlo siquiera para un lector que, finalmente, quedaría engarzado al relato del comunismo, más por la mortaja de una escritura patética pero renovadora, que por la ideología de un todavía leninismo posible para el gramscismo.

Hubo sin duda una vida precaria en torno a las bibliotecas de Gramsci creadas en el Forest Houses en New York durante el 2013, sus lecturas estuvieron acompañadas de espacios afectivos: programas pedagógicos, reuniones de vecinos, arquitecturas colaborativas, micrófonos abiertos, radios comunitarias, ediciones

colectivas de newspaper, bailes urbanos, etc. En la plaza se dieron encuentros vivos con la comunidad pero también con quienes no pertenecían a ella, personalidades del ámbito intelectual como Gayatri Spivak, Robin D.G. Kelley, Okwui Enwezor, Marcus Steinweg, Frank Wilderson, Christine Buci-Glucksmann, etc. Todas estas intervenciones expandieron las formas de leer a Gramsci desde sus frases carcelarias, las que rezaban en muchas de las pancartas como parábolas de la creación artística: “*Destruction is difficult, it is as difficult as creation*” [Figura 5 y 6].

Ahora bien, en el trabajo de Hirschhorn el gramscismo operó igualmente como un monumento, toda vez que este monumento instaló una pregunta filosófica de orden estético y formal acerca de lo *común* del comunismo. Es de este modo que, confrontando el arte con la inseguridad que conlleva el espacio público, el artista pensó en la monumentalidad como un espacio de incertidumbre, un lugar expuesto al daño y a los peligros. En esto consiste la

precariedad del arte, en situarse en entornos cívicamente empobrecidos —como el Bronx en New York—, de manera de construir una estética de la precariedad desde la carencia o la privación de los apoyos gubernamentales —“*deprived of governmental support*”, en el decir de Yasmil Raymond¹⁵—. Se trata pues de una acción de voluntad, y esto es lo que Gramsci habría sintetizado bajo la discordancia entre “el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”, parafraseando con ello al pacífico Romain Rolland¹⁶. Cuestión que Antoni Negri, por su parte, terminó refutando muchos años más tarde, invirtiendo el enunciado: “el razonamiento de la inteligencia y el pesimismo de la voluntad”¹⁷; de manera de pensar, así como si estuviera releendo a Gramsci, en una práctica de la hegemonía en la sociedad civil. Se trata de una lectura de Gramsci que lleva a Negri a cavilar sobre el comunismo como un “maquielismo democrático”¹⁸, pero también como un gramscismo más allá de la tragedia del comunismo.



¹⁵ Yasmil Raymond, “Desegregating the Experience of Art: A User’s Guide to Gramsci Monument”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., p. 23.

¹⁶ Gramsci en su artículo “Contra el pesimismo”, número 2 de *L’Ordine Nuovo*, 15 de marzo de 1923.

¹⁷ Frase de Antonio Negri en su ponencia “Disutopia della moltitudine”, III Congreso Internacional Estética y Política: Metáforas de la multitud, Valencia, 11 de noviembre 2015.

¹⁸ Al respecto véase el capítulo de Negri, “Gramsci, a Testimony”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., pp. 28-33.

Fig. 5. *Gramsci Map* (2013), Thomas Hirschhorn. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.



¹⁹ Ibid., p. 29.

²⁰ Ibid., p. 31.

Fig. 6. *Gramsci Monument* (2013), Thomas Hirschhorn. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.

El punto de encuentro entre Negri y *Gramsci Monument* es un texto que hace referencia a Pier Paolo Pasolini, mejor dicho al gramscismo de Pasolini a través de esa conocida lectura poética que el escritor y cineasta condensó bajo el título *Le ceneri di Gramsci*. Esto, para Negri, significará una ruptura con la épica del comunismo revolucionario debido al predominio de una narrativa popular: “*Gramsci was ideologically presented as a sort of Pasolini, and Pasolini was accredited as some kind of Gramsci, from whose ceneri, his ashes, he emerged as a poet; some even pretended that Pasolini’s violent death was sacrificial! Pasolini has little to do with it, but this is only and example of how the national-popular narrative destroyed what was left of the ‘epic’ tradition of revolutionary communism*”¹⁹. Para luego cerrar con un reivindicativo abatimiento: “*and many of us felt that such narrative was the expression of a betrayal, or in any case,*

of a hypocrisy that concealed the exhaustion of the dream of communism [...] Everything. Gramsci proved to be a great Marxist”²⁰.

Llevado al trabajo de Hirschhorn, el intelectual italiano parece sugerirnos que este tipo de narrativas corren el peligro de neutralizar el trabajo revolucionario, sin embargo, también abren la posibilidad de entender a Gramsci en el plexo de las clases subalternas, no como una intelectualidad de partido o un “maquiavelismo democrático”, sino como una filosofía de la praxis capaz de resistir el acoso de las propias valoraciones útiles del capitalismo [Figura 7].

Pero ¿qué clase de praxis es el trabajo de resistencia frente a las imágenes de archivos capitalistas? No ha de sorprender que sea Benjamin Buchloh, quien advierta que la imagen de Gramsci se nos aparece en el arte en relación con las imágenes de archivo de la revolución



soviética y con sus productores de esculturas sociales: El Lissitzky, Tatlin, entre otros. En efecto, Gramsci no es un intelectual ahistórico en términos de enseñanzas documentales, ni mucho menos en términos de los archivos del comunismo; por el contrario, tal como lo hacía ver Negri, es quien, desde sus cuadernos, nos ha permitido re-pensar y re-leer la reconstrucción del comunismo hoy en día. Y es en estos términos que el archivo, se entiende, es un problema con el porvenir de aquello que aún nos queda en común, si con ello quisiéramos seguir lo que Jean-Luc Nancy identificara no con el *ismo* del comunismo, sino con el espacio de lo común (*cum*). Es esto lo que nos lleva, por otro lado, a pensar el comunismo con la cuestión de la propiedad entre lo individual y lo común, pero también con la riqueza y la pobreza. No se puede soslayar, en este sentido, que la pregunta por la precariedad de la vida es también la cuestión de la riqueza tal como

la expone Nancy: “la riqueza significa poseer más de lo que la vida común necesita; la pobreza, poseer menos”²¹. Antinomia, entonces, que corresponde a una cuestión ontológica y, por lo tanto, abre la posibilidad de lo común en el ser, el ser del comunismo y su praxis contemporánea”.

Ahora bien, volviendo a los archivos del gramscismo, tampoco se puede omitir que para Buchloh referir a Gramsci se reduce simplemente a un triste dato dentro de su analítica sobre el arte: “[...] a communist Italian philosopher who died in a Fascist jail under Mussolini”²². Convergamos, junto con ello, que para la historia del arte Gramsci es solo un nombre, efectivamente, pues ¿qué une su testimonio comunista con una práctica artística? Instados a declarar su desafiliación, hace falta decir que no se trata de una praxis en términos de encuentro con la realidad traducida

²¹ Jean-Luc Nancy, “Comunismo, la palabra”, en Analia Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 151, pp. 145-153.

²² Benjamin Buchloh, “Precarious Publics and the Public Precariat: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., p. 436, pp. 428-439.

Fig. 7. *Gramsci Monument* (2013), Thomas Hirschhorn. Gramsci Archive and Library. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.



²³ Thomas Hirschhorn “Tributo a la forma”, en Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama (eds.), *La Città Futura/La Ciudad Futura* [edición facsimiliar], Santiago de Chile, VID/U. de Chile, 2017, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, 4.

²⁵ Randy Kennedy “Bringing Art and Change to Bronx. Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times* (June 27, 2013). Ver: <https://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html> (consultada: 02/03/2018).

Fig. 8. *Gramsci Monument*. Thomas Hirschhorn. Radio Studio. Forest Houses, Bronx, New York, 2013. Cortesía de Día Art Foundation. Foto: Romai López.

a cenizas al estilo de un acongojado Pasolini, sino de su transformación, pero también de la transformación de la imagen. Y si hablamos de ella no es sólo en virtud de una imagen de archivo, la que de él proviene, también es una imagen contra el archivo, la que no ha sido aún diseñada, la que espera su acontecimiento. Si *Gramsci Monument* apuesta por las coordenadas de la forma, es porque apuesta por lo que está fuera de la imagen-archivo; esto es, una imagen-presencia. Y dicha forma de presencia implica, así como lo expresa Hirschhorn, “hacer una declaración [...] comprender la forma como una resistencia y pensar en su universalidad”²³. Es ahí donde aparece una imagen fuera de sí, y es ahí entonces donde quizá pueda acontecer una imagen fuera del archivo y más cercana a la forma de una fuerza: “Resulta necesario entender la ‘forma’ como algo que no es divisible, que es innegociable e —incluso— indiscutible. La ‘forma’ sólo existe como algo entero, indivisible y completo, tal como un

átomo o un núcleo —siendo un núcleo duro— y este ‘núcleo duro’ es una forma”²⁴. Y quizá, de algún modo contrahegemónico, es por ello que Hirschhorn agregará en una entrevista: “There’s nothing cultural here at all,”²⁵. De acuerdo, es una idea de la cultura que no es la de Gramsci, sino la de una precariedad que no dejará nada productivo, nada útil, solo un hecho de arte afectivo que se consume en la faena de lo poco y nada que ha quedado en común [Figura 8].

* * *

Si emparentamos las prácticas contemporáneas que hemos descrito con una forma de vida en el archivo, o mejor dicho con un diagrama de pensamiento en torno al monumento afectivo que conlleva pensar y hacer el arte y la filosofía, entonces diríamos que estamos frente a una práctica archivista que diluye toda posibilidad de conservación.

En alguna medida diríamos también que este pensamiento se vuelve intangible y evanescente en el mismo momento que aparece el afecto como espacio de mediación. La filosofía del arte, si se quiere llamar así —o la filosofía artística, composición que resultaría aún más peregrina—, es radicalmente una práctica pensativa que hace mella de la práctica archivista, puesto que no conserva el origen ni la custodia. Es, dicho en virtud de esa antigua expresión del giro archivístico, una práctica *postcustodial*. En ese sentido, y aunque a Hirschhorn quizá le falte cinismo en su postura —tal como lo han expresado algunos críticos—, él no es un archivista en un sentido humanista, a pesar de que posea un alto compromiso con los documentos de la cultura. Como sugiere Foster, el trabajo de Hirschhorn tiene una proyección pedagógica apasionada: “las lecciones ofrecidas encierran amor tanto como conocimiento”²⁶. De modo que su práctica de archivo es una práctica que se desliza en oposición a las formas de escrituras documentales que reproducen no sólo las instituciones sino también las que añoran las comunidades civiles.

Ahora bien, su práctica se disgrega entre sus propios mapeos diagramáticos y unas tácticas de construcción cultural gramsciana que podríamos perfectamente identificar bajo el ejercicio de la fuerza y el consentimiento. Precisamente, como claves de la hegemonía, estas categorías no desaparecen en los monumentos levantados por Hirschhorn. Su trabajo no está exento de los disturbios a los que se exponen las comunidades precarizadas ya sea en formas de brutalidad, injusticia y pobreza; como tampoco se aleja de las turbulentas negociaciones que el propio artista reconoce haber aprendido en su difícil sistema de transacción amorosa.

El afecto también es crueldad, la misma que conlleva el arte al generar la ilusión de una comunidad emancipada.

Notas del Traductor

Pág. 26:

“Pensamiento que piensa en la distancia que lo separa de sí mismo, así como de la realidad (este sería el razonamiento del arte)”.

Pág. 30:

“Gramsci fue presentado ideológicamente cómo una suerte de Pasolini, y Pasolini a su vez fue considerado como un tipo de Gramsci, de cuyas *ceneri* —de cuyas cenizas— emergió como un poeta; incluso algunos pretendieron que la muerte violenta de Pasolini fue sacrificial! Pasolini tenía muy poco que ver con esto, pero es solamente un ejemplo de cómo la narrativa nacional-popular destruyó lo que quedaba de la tradición ‘épica’ del comunismo revolucionario”.

“Y muchos de nosotros sentimos que una narrativa así era expresión de una traición, o en cualquier caso, una hipocresía que esconde el agotamiento del sueño del comunismo [...] Así y todo, Gramsci demostró ser un gran Marxista”.

Pág. 31:

“[...] un filósofo comunista Italiano que murió en una cárcel fascista bajo el régimen de Mussolini”.

²⁶ *Malos nuevos tiempos* (2017), op. cit., p. 47.



Apuntes para una historia de las artes mediales *desde el trabajo colectivo*

Valentina Montero

“La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso.”

Jacques Rancière:
El espectador Emancipado

Dentro de la diversidad de características que presentan las llamadas “artes mediales” o artes de los medios, sin duda, la interdisciplinariedad será uno de los rasgos más elocuentes. El cruce entre arte, tecnología y ciencia ha logrado configurar un sub-campo dentro de las prácticas artísticas contemporáneas que, no sin polémica (Bishop, 2012), ha logrado distinguirse del arte “mainstream” (Shanken, 2013) o tendencias más hegemónicas vinculadas al mercado, no sólo por sus características materiales basadas en sus soportes electrónicos o digitales que harían más inestable sus obras y/o proyectos, sino también y sobre todo por la confluencia de saberes que abarcan desde la ingeniería, programación, biología, estética, escultura hasta la antropología, ciencias sociales, y el rescate de conocimientos sincréticos o ancestrales (Vanegas 18, Montero P, 2012). Esta confluencia disciplinar o enfoque “contra-disciplinar” no podría comprenderse sino por el trabajo colaborativo que ha caracterizado a una buena parte de la producción artística medial.

Esto se ve refrendado por el trabajo de intercambio creativo y reflexivo de diversos agentes que confluyen en una determinada práctica, cuestión que se puede rastrear desde las primeras vanguardias del siglo XX. La noción de movimiento artístico, asociado a un manifiesto o declaración de principios en los que se excedía lo estético para aventurar propuestas emancipatorias de carácter global, inaugurada por las vanguardias artísticas del siglo XX tanto en Europa con los futuristas, surrealistas, constructivas, etc... o en América Latina con el movimiento Madí, movimiento Estridentista, Runrrunistas, etc. será posteriormente actualizada a mediados del siglo XX desde los situacionistas, Fluxus, accionista vienés o en América Latina con colectivos como el C.A.D.A; APJ, etc. Cuyas estrategias relacionaban de manera directa los “nuevos medios” de su época (fotocopia, telex, imprenta, televisión) cuestionando la noción de “autor” y también de “obra” y a la vez impugnando los signos ideológicos que estos medios ayudaban a potenciar en su uso masivo y acrítico. Este impulso colectivo pare-

Página anterior:
Fig.1. *Incas for emergency* en “Sur Scene”, en Tours, Francia, 2007. Gentileza de Pablo Selín.

ció apaciguado durante décadas hasta que la emergencia de los (todavía) llamados “nuevos medios” empieza a ser apropiada por los artistas quienes parecen ver en el uso de internet y en el acceso más económico a las tecnologías de la información en general, un nuevo horizonte utópico.

A partir de una serie de entrevistas que he realizado a distintos/as artistas mediales chilenos/as, referiré algunos ejemplos de algunos de los primeros colectivos artísticos que aparecieron en Chile desde inicios de los 2000, y que mirados en perspectiva podrían ayudarnos a hilvanar una historia de las artes mediales en Chile, sobre todo si constatamos la ausencia de relatos que ha padecido este subcampo del arte contemporáneo, el cual ha sido considerado algo así como el pariente excéntrico del sistema artístico contemporáneo más hegemónico o tradicional.

Gente haciendo cosas raras

Entrados en el nuevo milenio se puede observar la formación paulatina de una escena artística interesada en la experimentación con los llamados “nuevos medios”. Si bien el video, promovido desde los años 80, seguía teniendo un papel relevante en este campo, su incorporación en los circuitos de exhibición de arte más tradicional se hacía cada vez menos extraño. El video adquiría pasaporte de entrada en galerías, museos y bienales en la medida que el montaje de videoinstalaciones, sobre todo, se hacía más común y estandarizado. Quienes seguían quedando en un lugar marginal eran aquellos artistas que estaban trabajando con las tecnologías desde una perspectiva más experimental e híbrida. La utilización de los computadores como herramienta y la red como espacio de acción obedeció a un proceso lento que requería un trabajo solitario y muchas veces frustrante, debido a la ausencia de medios y referentes teóricos que guiaran su desarrollo

(Oyarzún, 2012; Nieto, 2012, Aranda, 2012; Orellana, 2013). Por lo mismo, una vez que varios artistas que estaban acostumbrados a trabajar en solitario lograron encontrarse en distintos eventos e instancias fuera del ámbito académico convencional, empezó a surgir la necesidad de aunar esfuerzos y configurar agrupaciones orientadas a dar mayor presencia a sus propuestas en el circuito artístico, pero también por la necesidad de establecer nuevas formas de trabajos, ensayando metodologías de creación y donde la noción de autor se diluyera al menos momentáneamente.

Es así como desde 2003 surgen una serie de agrupaciones que, aún con corta edad, permitieron pavimentar algunas rutas de las prácticas artístico-tecnológicas en Chile. Muchos de ellos fueron invitados en la 7ª Bienal de Arte y Nuevos Medios en 2005, lo que significó un hito importante que permitiría abrir el espacio de la bienal hacia formatos y lenguajes que se desvinculaban del video y daban cabida de manera más abierta a experimentaciones híbridas.

En 2003, Felipe Zilleruelo, Carlos Acuña, Pablo Selín y Rodrigo Uriví constituyen el colectivo “Incas of Emergency”. Sus motivaciones y trabajo estaban marcados por una actitud iconoclasta y la utilización crítica de medios tecnológicos. “Queríamos solucionar desafíos técnicos y en general hacer cosas que no hubieran existido antes. También nos unía un cierto desapego por el mundo del arte contemporáneo” (Zilleruelo, F., 2014). Por lo mismo, sus referentes provenían antes de la literatura y de “las subculturas musicales más underground que del campo artístico”. Trabajaban desde la parodia, el reciclaje, la experimentación y el error. “El *glitch* que ahora está súper de moda nosotros lo inventamos”, ironizaba Pablo Selín. Su propio nombre surgía como el resultado de un lapsus. Tomaron la expresión inglesa “in case of emergency” [en caso de emergencia], sustrayendo la le-

tra “e” y contrayendo las primeras palabras para que surgiera “por error” el vocablo “incas”, aludiendo a las aún vigentes relaciones de dependencia entre polos hegemónicos y periferias. Este juego onomástico anticipaba el carácter de sus obras, concebidas como proyectos abiertos, colaborativos, en los que mezclaban distintos lenguajes y soportes que configuraban un espacio disperso y en constante cambio. Desde sus primeras presentaciones intentaron quebrar el espacio pulcro de las salas que acogen exhibiciones de arte tecnológico —en su versión blanca o negra—, ofreciendo una estética de la de-construcción, el pastiche y la precariedad. En 2005 se presentaban en la Galería Metropolitana, donde realizaron el proyecto *Desde el borde de la galaxia*, título con el que aludían, nuevamente, al carácter periférico tanto de su trabajo como de la propia galería. En la exposición dispusieron de una serie de objetos que antes fueron recolectados en el barrio, intentando impregnarlos de una estética distópica: pantallas de televisores; un reloj de velador adelantado en una hora y una pirámide hecha de tubos de PVC —nuevamente, en alusión a las pirámides de los templos incaicos— en cuyo interior dejaron “como ofrenda” una serie de electrodomésticos defectuosos que en el transcurso de la exposición manipulaban. En la estética de sus instalaciones se encontraban referencias directas al cine de ciencia ficción y, concretamente, a películas como *Blade Runner* (Ridley Scott) o *Solaris* (Andrei Tarkowsky). La marginalidad y el aparente descuido estaban muy presentes en sus trabajos, junto a una dimensión arquitectónica que los llevaba a generar espacios en los que se mezclaba una imagen cinematográfica. “Éramos un poco como Mario Merz chararriento” (Selín, 2015). Para el colectivo, la sala de exposición se convertía en un lugar donde explorar y aprender. “En ese sentido nuestros proyectos eran *experienciales* (sic) para nosotros y para el público. El set inicial de ideas crecía como con vida propia, y lo que más apreciábamos era cuando la obra

podía ser disfrutada por gente de fuera de los círculos del arte: abuelas, cabros chicos, los guardias de los museos... (Ibid.).”

Desde una perspectiva más reflexiva, aparece *Troyano* (2004) formado por Ignacio Nieto, Italo Tello y Ricardo Vega. Su objetivo era activar la escena de los medios en Chile en el que, según la opinión del grupo, “no pasaba nada”. Cada uno de los integrantes había realizado un trabajo de investigación individual generando contactos con artistas y teóricos extranjeros. Es por ello que deciden aprovechar ese capital y comienzan a realizar charlas, conferencias y talleres con el objetivo de “instalar algunos temas que no estaban teniendo cabida en el campo chileno” (Nieto, 2012). En 2005, se presentaron en la 7ª Bienal de Video y Nuevos Medios donde deciden intentar recuperar líneas históricas en torno a arte, ciencia y tecnología que no eran visibles en el mundo académico ni artístico. La operación curatorial llevaba por nombre Elena; a través de ella emprendieron una línea de investigación sobre música electrónica —que en Chile lleva más de cincuenta años de tradición— e intentaron realizar una línea histórica sobre arte y computadoras hasta el año 2000. Para ello convocaron a una serie de artistas, diseñadores y teóricos que desde una perspectiva histórica y a través de trabajos prácticos daban visibilidad y contextualizaban una serie de trabajos que databan de 25 años. Según el colectivo, la invisibilidad que estos padecían radicaba en la “burocratización de la institución del arte en estos 15 años” —haciendo referencia al inicio de la Transición— “que ha limitado el campo de acción productivo abortando cualquier forma ajena a las hegemonías de poder” (Nieto, Tello, & Vega, 2005, p. 41). Dentro de la propuesta revisionista, invitaron como antecedente oblicuo de la relación arte y nuevos medios a la Señal 3 de la Victoria, primera experiencia de televisión comunitaria realizada en Chile¹. Durante la bienal el Canal realizó transmisiones en vivo desde el Museo de Arte Contem-

¹ En 1997, los vecinos de la población La Victoria, ubicada en la periferia de Santiago y reconocida por haber sido un foco de resistencia a la dictadura, deciden ocupar una señal televisiva para ensayar un modelo alternativo de comunicación. La Señal 3 de la Victoria alcanza un radio de 9 kilómetros, logrando ser vista en 5 barrios a su alrededor por más de 800 mil telespectadores.

poráneo de la Quinta Normal. Posteriormente realizaron el libro *Troyano 03: instalando = installing: arte y cultura digital = art and digital culture* (2007), que consistió en la selección del material teórico y visual recolectado 2005 y 2006, que incluía entre sus autores a Fernando Llanos, Rodrigo Alonso, Lila Pagola, Marina Zerbarini, entre otros. El nombre del colectivo rescataba la denominación de una tipología de ataque informático. Un “troyano”, en jerga informática y en alusión al caballo de Troya descrito en *La Odisea*, se refiere a un programa que se infiltra en el sistema con una apariencia inocua, pero que permite la modificación de sus protocolos de seguridad. A diferencia de un virus, no tiene un objetivo destructivo, pero sí permite acceder al control de la máquina. Esta metáfora grafica muy bien los objetivos del colectivo. Una de sus principales contribuciones fue haber introducido desde el campo artístico espacios para el debate del uso de software libre, las licencias Creative Commons, y ofrecer información sobre bioarte, hacktivismo, remix, visualización de datos, etc. Según Ricardo Vega, “en ese entonces, el tema no era el acceso a la información - considerando que ya había mucha información disponible e Internet-, sino el “cómo accedemos al contenido y cómo lo hacemos circular a nivel local”. Por otro lado, estas temáticas intersectaban diseño, arte, ingeniería, informática; áreas que tradicionalmente no eran consideradas en su convergencia con la academia o con el campo artístico. “La idea era salirse del cuadro, salirse de esos paradigmas, de esos espacios protegidos. Sentíamos que este tipo de temas nuevos desbordaba completamente estas disciplinas...” (Vega, 2012).

La necesidad de traspasar esas fronteras disciplinares es lo que explica el surgimiento de otros colectivos como “Conmoción” (2005), formado inicialmente por Jorge Carrillo, Gonzalo Flores, Daniela Gallardo, Andrés Grillo, Salvador Troncoso, Alejandro Pizarro, Rodrigo Ubilla y Miguel Zamora. Su trabajo consistía

en tomar elementos del videoarte, la pintura, la performance, creando piezas colectivas que, a su vez, eran diseminadas en contextos no institucionales, intentando vincular a distintos actores sociales en un ejercicio artístico donde también se borran las fronteras entre artista y espectador.

Asimismo nació en 2003 el Colectivo “Kintún” que reunía los licenciados de arte de la Universidad de Chile, Rodrigo Gómez Mura, Francisco Huichaqueo y Julio Espinoza, de Teoría e Historia. Comenzaron trabajando con una cámara digital, intentando alejarse de la estética que caracterizaba al videoarte producido en los ochenta y noventa “porque lo considerábamos demasiado conceptual, y de poca factura matérica”, según cuenta Rodrigo Gómez-Mura (2014). “Kintún” es un vocablo mapudungun –lengua mapuche– que significa “buscar o mirar con detención”, a través del cual se explicita el carácter y las intenciones del trabajo de sus integrantes. Los videos realizados por el colectivo exploraban los procesos de postproducción, enfatizando el uso de filtros, “footage”, rotoscopia y animación digital. Como colectivo se identificaban más con la idea de banda de rock que de artistas. Por ello, uno de sus proyectos llevaba por título *Álbum doble* (2005). “Pensamos como un disco de rock de pinturas, compuesto como tracks o suites bajo influencia impresionista”. Posteriormente, también incursionarán en el uso de música y sonido experimental, para lo cual incluyeron al sonidista Alejandro Oñate y a Leonardo Olivares, teórico del arte, periodista y músico. A nivel temático intentarán dar cuenta de zonas de la ciudad infra-representadas, con proyectos como *Visión de los personajes urbanos* (2004), *Mapocho videopintura* (2006) y *Santiago 13 cuadrantes* (2008) que trataba sobre los hitos invisibles de Santiago y su fundación delictual.

Con un tiempo de vida mucho más corto surge también en 2004 “Suicidio Colectivo”, conformado por los artistas y literatos Rocío Cano,



Freddy Ibarra y Víctor Manuel León, quienes se conocen en el Centro Cultural Balmaceda 1215. En ese espacio comienzan a experimentar con dispositivos y objetos no habituales, mezclando discursos poéticos y críticos a los que daban un formato lúdico y directo. Uno de sus proyectos hacía uso de una máquina expendedora de juguetes que contenía muñecas de plástico. La máquina estaba intervenida con una cámara de video que registraba lo que el brazo mecánico capturara en su interior. Su obra era un guiño a la interactividad exigida a los dispositivos multimedia tradicionales y, a su vez, ironizaba con una recuperación de la tecnología presente en el mundo popular. La muñeca de plástico que los participantes del juego lograban conseguir tras ingresar una moneda, actualizaba la noción de fetiche en su dimensión económica y aurática, aludiendo también al carácter consumista de la sociedad chilena y proponiendo una indeterminación entre la figura del espectador, del participante y del cliente.

En el ámbito del arte sonoro surge el colectivo “Radio Ruido, RR”, integrando a artistas Cristián Sotomayor, Mónica Bate, Ariel Bustamante, Daniel Cruz, Alejandro Quiroga, Enrique Zamudio y el artista alemán radicado en Chile, Rainer Krause. El colectivo concebía su unión como un “work in progress” en el que artistas visuales y músicos pudieran trabajar juntos en el cruce de lenguajes, soportes y materiales heterogéneos. El gesto de hacerse colectivo tenía un sentido de “auto-inscripción” (Catálogo 7ª Bienal de Video y Nuevos Medios, 2005, p.56). A través de sus acciones pretendían situar un espacio de acción que, en ese entonces, no era reconocido en el campo artístico tradicional de manera masiva.

En el extremo sur de Chile en 2004 el colectivo “Última Esperanza”, cuyo nombre aludía a la curiosa toponimia de la región y también a la manera de afrontar éticamente el trabajo artístico. “Última Esperanza” estaba formado originalmente por Sandra Ulloa, Nataniel Álvarez

Fig. 2. Performance del cúmulo *Radio Ruido*, 2006. Foto: Rainer Krause

y Christian Soto, quienes comienzan a explorar a través de medios audiovisuales las particularidades materiales y estéticas del territorio magallánico y su relación con la identidad y la memoria local.

Compuesto por artistas que provenían también del sur de Chile, Leonardo Medel forma el colectivo "SURE" (2006) junto a Estefanía Vergara, Daniel Ferreira, Andrés Gilles, Juan Pablo Fernández y Felipe Valenzuela. El nombre también obedecía a un juego de significaciones entre "sure" expresión del habla campesina para decir "sur", debido a la procedencia de sus integrantes –Angol, Osorno y la austral Punta Arenas–, y su significado en inglés "seguro". Inicialmente realizan video clips para bandas chilenas, y como proyecto de tesis en la Escuela de Cine Chile, Medel realiza la película *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso* (2006) concebida para DVD, la cual podía generar millones de versiones diferentes. Al colectivo, más que convertirse en expertos técnicos en hardware o en programación, les interesaba explotar al máximo las posibilidades de los medios disponibles. El proyecto empezó a tomar forma en 2004, en pleno boom de los DVD. "hasta los bancos regalaban DVDs con los préstamos que tú pedías", recuerda Medel. Los referentes del grupo provenían del cine y de la industria de la entretención. Su primera realización fue una película que contenía distintos finales aleatorios. El film adaptado para sala, se presentó en los cines Hoyts, en el Museo de Arte Contemporáneo y en festivales internacionales en Perú, Argentina, Bolivia, España y Corea. Pero la mejor experiencia fue, según Medel, en su propio departamento. "Al mismo lugar donde se hizo la película vinieron una serie de medios electrónicos, artistas visuales, cineastas. Súper cruzado, súper heterogéneo el público. El evento duró 12 horas y trajimos a los padres del post-productor, mistíos de Mininco, que cocinaron durante 12 horas. Se creaba un evento como bien "relacional". Había una instalación como de 30 'teles'

que daban la película "random"; había un video juego de la película. Y esa circunstancia pareció ser como el espacio natural en que la película se tenía que desenvolver, en una gran kermesse" (Medel, 2012).

La rápida obsolescencia de los formatos, en este caso el DVD, era una cuestión presente en los artistas. "A nosotros no nos alcanzó el tiempo para desarrollar más el DVD" (Medel, 2012), por lo mismo privilegiaban las posibilidades relacionales de los medios antes que sus lenguajes y características técnicas específicas. Su trabajo se concebía desde "pensar en redes", en flujos de información y no como una obra objeto terminada en un punto. Posteriormente siguieron desarrollando videos clip, videos virales; entregaron la película "Papá..." a diferentes actores y directores para que la remezclaran; realizaron cortometrajes que luego convirtieron a videojuego y aplicaciones de realidad aumentada y, como último proyecto antes de disolverse, crearon un gabinete de obras para teatros de un espectador en donde la pieza a mostrar *Loop* (2010) no duraba más de 4 minutos, atendiendo a lo que ellos identificaban como nuevas formas que los usuarios de Internet tienen de relacionarse con la información. "El público que iba a ver este tipo de obra era un público mucho más vinculado a los medios, a los blogs, al Twitter: a experiencias pequeñas, pero intensas".

En 2006 surge el colectivo "3M". Conformado por Nicolás Briceño, Gonzalo Aspée, Óscar Cornejo, Alberto Cofré, el colectivo toma ese nombre en alusión directa a la marca comercial de productos adhesivos. Cada uno de los integrantes adoptaba como pseudónimo, subproductos de la marca: "Gonzalo es Tartan Tape; Beto es Safety Walk, Oscar es Super 77 y yo ScotchBrite" (Briceño, 2014). Como colectivo, estaban interesados en provocar un contacto dinámico entre usuarios de la red y una pieza expuesta físicamente en una exhibición. "Nos interesaba trabajar con la premisa de

gente en Internet haciendo que pasaran cosas en una sala” (Briceño, 2014). El primer proyecto que realizaron en esta línea se llamaba *Terrario* (2006) y consistía en una instalación interactiva a la que se invitaba a los espectadores a cargar de contenido la pieza. En la sala de exposición había 12 pantallas que mostraban distintas vistas de un paisaje realizado en 3D, en el que se podían ver animales generados por un motor gráfico. Cada animal podía ser controlado vía Internet por un espectador, quien debería “cuidar” de su avatar “como si se tratara de un Tamagotchi, juguete que estaba causando furor en esa época”. Después siguieron otros proyectos como *TAGS* (2007), en el que usuarios de internet podrían hacer sus “tags”—signos utilizados por el grafiti— desde una interfaz específica, los cuales se imprimirían en la sala de exhibiciones en formato de adhesivos, de tal manera que los espectadores pudieran utilizarlos en el espacio público.

En 2010, surge en la Ligua, provincia de Pectorca, el colectivo “Chaski” (“mensajero” en quechua), planteándose como un laboratorio experimental de imagen visual y sonora; su trabajo se centra en la realización de performances audiovisuales, mapping, danza en las que rescatan imaginarios territoriales vinculados a tradiciones y cosmovisiones indígenas, intentando proponer espacios inmersivos centrados en la experiencia e historias de las comunidades locales. Está formado por diseñadores gráficos, artistas visuales, músicos, historiadores, bailarines quienes definen el objetivo de su trabajo como “arte de la provincia para la provincia”.

Medialabs “a la chilena”

Durante los años 2000, junto a la conformación de colectivos, comenzó a tomar forma el deseo de muchos artistas digitales y experimentales por contar con un espacio autónomo para la realización de sus proyectos. Desde la

imposibilidad de concretar este anhelo desde la institucionalidad, se empezaron conformar improvisados *medialabs* y talleres autogestionados que se han ido constituyendo como pequeños espacios donde dar curso a procesos abiertos de autoaprendizaje y creación colectiva, los cuales se nos presentan como micro esferas de creación y también desde una perspectiva más política.

El lugar del laboratorio o taller autogestionado nos sirve como campo de estudio específico donde observar en un espacio-tiempo acotado, la intersección entre las esferas tecnológica, política, artística y social, en la que se participa de un modelo de enseñanza que rescata muchos de los fundamentos de la pedagogía popular, y que en el contexto local se puede comprender bajo el paradigma de una pedagogía decolonial (Walsh, 2013).

El concepto de *MediaLab* acrónimo de Media Laboratory fue acuñado en la Escuela de Arquitectura y Planificación del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) en 1985, a partir de la generación de un espacio para la creación de productos orientada al campo de las redes inalámbricas, web y telecomunicaciones. Esta iniciativa proponía “inventar el futuro” (Brand, 1989) incorporando el campo experimental artístico como terreno de prueba de productos y como caja de resonancia al desarrollo tecnológico y su correlato en la industria y consumo comercial. Si bien desde los 2000 se abre también al desarrollo de proyectos sociales, desde una mirada suspicaz “las evidencias genealógicas del *MediaLab* muestran parentesco con la burocracia, la jerarquización y aparecen ligadas a la empresa y la venta de prototipos, denunciando una escasa presencia de proyectos artísticos” (Villar & Ortega, 2014, p. 163). Como respuesta a esta tendencia que se traduce en la aparición de *Fab Labs*—vinculados al diseño industrial—, desde los 2000 en Europa y Estados Unidos comienzan a multiplicarse los “hacklabs”. En

estos espacios se intentan generar instancias educativas no formales cuyo objetivo es fortalecer la autonomía de las comunidades desde la comprensión de que muchas tecnologías son más accesibles y que lo urge es su apropiación desde una postura crítica.

En Chile será recién desde 2003-4 que empiezan a surgir algunas instancias de autoaprendizaje y experimentación, pero sin contar con respaldo financiero de ninguna institución. Para Alejandra Pérez, durante mucho tiempo, rondó la idea de un medialab, pero muchos imaginaban “un medialab, con las Mac blancas, todo muy limpio, gente que aprenda flash y todo eso” (Pérez, 2012). El hackeo de artefactos, el reciclaje y la recuperación de saberes técnicos básicos (soldar, hacer circuitos, etc.) se convertirá paulatinamente en una metodología de trabajo que permitirá ir reuniendo a una serie de investigadores, hackers, artistas, músicos, performers, ecologistas que encontrarán en el ámbito de los “nuevos medios” la etiqueta para catalogar su trabajo; y en eventos realizados en la Bial de Video y Artes Mediales y en otros espacios independientes el lugar donde conocerse y mostrar sus propuestas a un público interesado en prácticas aún no cooptadas por los espacios más tradicionales.

“Chimbalab”, “LAME”, “Duplo”, “Hackería (Santiago)”; “Espacio G” (Valparaíso), “Singularity Sur” (Concepción), “Linquen Lab” (Puerto Natales) son algunas de esos espacios de encuentro que junto con la experimentación constante, han intentado difundir sus experiencias organizando exhibiciones, charlas y talleres. Su impacto se nota en el crecimiento y formación paulatina de un campo de artistas mediales que empiezan a desarrollarse a un costado de la universidad y centros de formación profesional.

A continuación nos detendremos en la descripción de algunos de estos improvisados espacios de laboratorio representativos de una tendencia creciente que ha permitido la divulgación de las

artes mediales de manera alternativa a los espacios institucionales.

LAME

Para Manuel Orellana, de formación pedagogo en artes, y con un Postítulo en arte y nuevas tecnologías impartido por la Universidad de Chile, el aprendizaje del *circuit bending* y de las posibilidades creativas del hackeo de aparatos tecnológicos no vino de la academia sino del encuentro espontáneo con otros realizadores. Si bien en el posgrado de la Universidad de Chile adquiere conocimientos de MAX SP y de video es desde antes que comienza a vislumbrar la posibilidad de manipulación y de contextualización de artefactos para crear con ellos dispositivos sonoros.

“Después de hechos estos aparatos supe que eso tenía un nombre: el ‘circuit bending’. Todo esto no lo aprendí dentro de un contexto de universidad, sino de haber conocido a través de “Mercado libre” —sitio de venta online—, a un personaje que vendía cierto tipo de artefactos sonoros. Nicolás Lehedé me enseñó la técnica. Empezamos a trabajar juntos un par de meses. Y luego de eso empiezo a ser mi propia creación” (Orellana, 2012)

En 2007 Orellana realiza su sitio web *Laboratorio del profesor Moresane* en la que pone a disposición pública sus aparatos, grabar cómo sonaban y se interpretaban. Paulatinamente empieza a complejizar su trabajo añadiendo pequeñas películas interactivas mediante Director. El resultado eran pequeñas piezas con una estética *glitch*, y sonidos granulados que Orellana compartía a través de su web. “Estos patch estaban para todas las personas que accedieran a la página. Estaban hechos algunos para microcontroladores midi. Entonces yo seteaba un mapa completo de controladores, para que el usuario tuviera esta cara hecha en MAX” (Orellana).

Durante el postítulo Orellana reúne esfuerzos junto a Nicolás Spencer, de formación ingeniero forestal, con quien compartía afinidades estéticas y políticas, y crean en la buhardilla de una de las sedes de la Universidad de Chile, “LAME, Laboratorio Medial”. Que toma de las siglas de “*MOdel REconstruction by Synthesis-ANalysis Estimators*”. El taller se realizó en el attilio de la Sala 16 de la Facultad de Artes en Las Encinas

El nombre también hacía alusión a una manera despectiva con que se denomina a los neófitos en el área informática y al mismo tiempo jugaba con el verbo “lamer”. El taller consistía en una instancia donde Orellana y Spencer podían intercambiar conocimientos, experimentar y llevar su materiales, la mayoría fruto del reciclaje, y herramientas de trabajo. “Cada uno tenía como un especie de ‘mal de Diógenes’. Necesitábamos un lugar donde se pudiera ‘maestrear’, generar música, ruido, imagen, artefacto y llevar nuestras cosas. (Orellana, 2012). Para Spencer: “(...) es más eficiente, creativo, productivo, interesante, etc. trabajar de a varios...y además que se pierde la tontería de ser autor... Algo pasa con el ego de artista, que se arregla a combos dentro del ‘laboratorio’, dejando espacio a una creación

que no viene de uno ni del otro, si no de los dos.” (2014).

Por “LAME” pasaron artistas Christian Oyarzún, Ignacio Nieto, Alejandra Pérez, Mirko Pétrovic, Héctor Llanquín, con quienes empezaron a realizar artefactos; acciones performáticas, conciertos que transmitieron a través de internet. Así, lograron participar vía streaming en ISEA 2008 y montar exposiciones y talleres en Fundación Telefónica y en la Bienal de Video y Artes Mediales en 2009. Su participación en la Bienal de Video y Artes Mediales consistió justamente en trasladar el espacio del taller a una sala subterránea del Museo de Arte Contemporáneo ubicado en el Parque Quinta Normal. Por diferencias de criterio Orellana decidió marginarse de esa instancia y entonces se sumó Nicolás Gravel.

CHIMBALAB

También remedando el concepto “medialab” que afiebraba los deseos insatisfechos de la escena de las artes electrónicas en Chile, las artistas Constanza Piña y Claudia González Godoy deciden crear el “Laboratorio de Proyectos Chimbabalab”, un espacio de encuentro

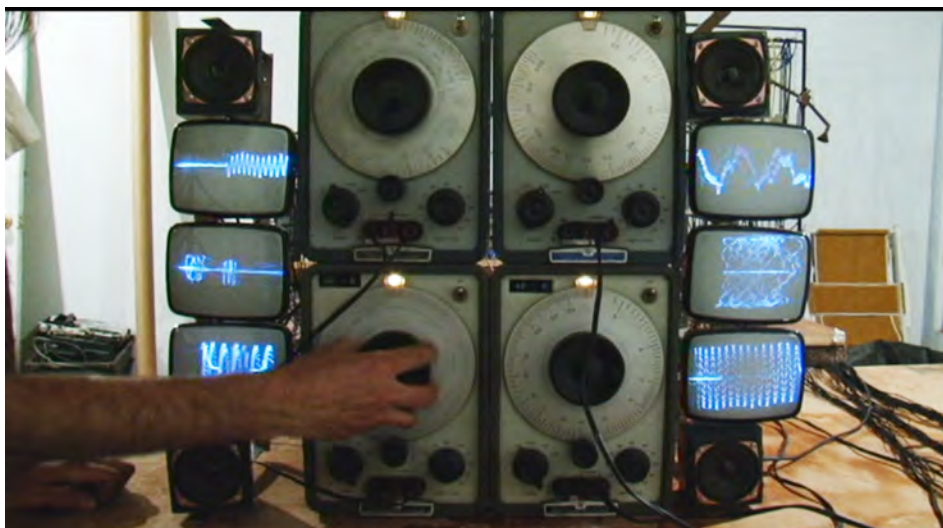


Fig. 3. “LAME”, 9 Bienal de Video y Artes Mediales, MAC Quinta Normal, 2009. Gentileza Nicolás Spencer.

desde donde querían generar una práctica que vinculara arte, ciencia y tecnología acorde a las realidades locales, precarias e híbridas, que caracterizan a la mayoría de la sociedad chilena y en específico al lugar donde se instalaron: el barrio de Independencia, antiguamente conocido como La Chimba. El barrio conocido como La Chimba está ubicado en la ribera norte del río Mapocho, afluente de aguas contaminadas que corta a la ciudad en dos segmentos y por cuyas aguas flotaron varios cuerpos recién asesinados por los militares después del golpe de Estado de 1973. Ya desde la fundación de Santiago esta parte de la ciudad fue lugar de exclusión social no sólo de carácter económico sino también étnico. Junto a la población indígena del territorio chileno, ya por entonces existía un considerable contingente de personas provenientes del exterior las cuales comenzaron a asentarse lentamente en este sector. En la actualidad este sector se encuentran La Vega Central (Centro de abastos de fruta, verdura y carnes); el hospital Psiquiátrico de la Universidad de Chile; y el Cementerio General: importantes sitios que le han otorgado una particular identidad al lu-

gar. El proyecto “Chimbalab” se organizó como lugar de encuentro orientado a la producción e intercambio de conocimiento tecnológico en el que confluían distintos agentes y objetos. Las artistas tenían la necesidad de tener un espacio para hacer sus proyectos y conocer a otras personas que estuvieran explorando caminos similares. Partieron haciendo una convocatoria en la que invitaban a gente que hubiese desarrollado algún proyecto u objeto con artes electrónicas, lo llevara y compartiera. El encuentro superó con creces sus expectativas. “Cuando enviamos el primer correo invitando gente, al otro día teníamos un montón de mails con gente que quería participar y que estaba haciendo cosas (...) Fue mucha gente y se logró lo que queríamos que era conocernos y saber con quién podíamos trabajar y entablar redes. (Piña, 2012). Convivían ahí prácticas propias de laboratorios científicos, taller de bricolaje, y centro social auto-gestionado. “(...) se trabajó colaborativamente, no había un profesor, todos aprendíamos los trabajos de los demás y también los demás aprendían de los nuestros, entonces así un año y hacíamos actividades bajo ese perfil ‘encuentros de intercambio’”.

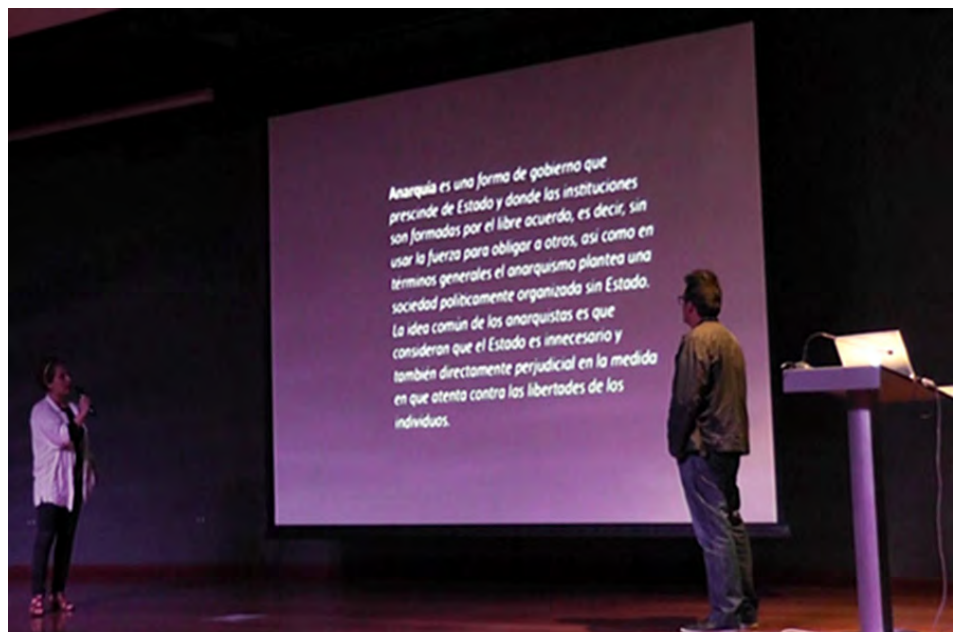


Fig. 4. CasaDuplo, Conferencia Carolina Pino y Daniel Cruz, Duplo 2009.

“Los proyectos de Chimbabab pasaban siempre por un proceso de investigación material y social del entorno. Más que producir nuevos imaginarios, lo que les interesaba era activar imaginarios olvidados. “Como los ejercicios de escuela de ciencia que construyen una batería con papas o limones, o hacer fuentes de energía a través de movimientos mecánicos; que son ejercicios de los ramos de física, de tecnología del colegio, pero que están súper olvidados y que desde el punto de vista artístico activan el pensar de una manera descentrada”. (González, 2012).

El rol del oficio cumplía una función protagónica en sus determinaciones. En su quehacer defendían el valor de la artesanía entendiendo que, como diría Sennet, el artesano pertenece a una comunidad, mientras que el artista pretende salirse de ella (2009).

“Ven a destruir, desoldar y recomponer, trae tus placas, radios, teles, impresoras, tu cautín, ‘chupasoldadura’ y tester, tus ‘miguelitos’, tu pasamontañas y tus boleadoras.

Trabajaremos toda la mañana reciclando componentes electrónicos de artefactos en desuso, estudiaremos sus funciones y compondremos colectivamente un nuevo dispositivo a partir de los materiales que se reúnan. Todos están invitados a participar!!! (texto de volante de promoción de uno de los talleres de Chimbabab).

DUPLO

Desde una perspectiva similar, pero con respaldo institucional, surgirán en forma paralela el Colectivo Duplo, formado por Carolina Pino y Daniel Cruz. A diferencia de Piña y González, ellos venían llegando de sus estudios de Master en Nueva York, donde se conocieron y pudieron comprobar la enorme distancia que existía entre la escena chilena y la internacional. A su vuelta a Chile decidieron activar la

escena capitalina. El colectivo logró financiar parte de sus actividades gracias al Fondo de Fomento de las Artes del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart); contó con el respaldo de la Fundación Telefónica y el patrocinio del Interactive Telecommunications Program, de la Tish School of the arts, de la Universidad de Nueva York NYU de Estados Unidos & la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile realizando charlas y talleres gratuitos sobre Physical Computing, y uso de tecnologías interactivas. Aprovechando sus contactos a nivel internacional invitaron a artistas norteamericanos como Mark Napier y Christopher Kucinski. Entre sus objetivos destacaban:

“(…) activar redes nacionales e internacionales que permitan una plataforma de discusión y diálogo interuniversitario, profesional y académico transversal, generando un campo de reflexión y crítica en torno a las artes contemporáneas y las tecnologías interactivas. Fomentar el intercambio profesional y actualización de contenidos tecnológicos, temáticos, reflexivos y de producción de las artes y las tecnologías de la comunicación”.

Posteriormente el mismo colectivo organizará el Concurso Matilde Pérez de Arte y Tecnología que ya va en su séptima versión.

ESPACIO G

En Valparaíso también surge en 2003 “Espacio G”. Durante más de 10 años fue uno de los pocos lugares de encuentro y difusión artística y experimental que, gestionado autónomamente consiguió mantenerse constante en el tiempo. Su manera de operar se realizaba mediante redes con artistas y con énfasis en el desarrollo de proyectos de carácter colaborativo. Durante un tiempo se hicieron llamar “Laboratorio-no”. “Nos interesaba como una forma de construir mirada antagonista a un



modelo de desarrollo social que se intentaba instalar” (Espacio G, 2009). La idea de Laboratorio no se presentaba, además, aludiendo irónicamente al modelo de laboratorio económico político que representó Chile desde la instauración del sistema neoliberal en dictadura y que fue profundizado en democracia. En 2012, con la colaboración de Alejandra Pérez, le dan forma al “valpo.media.lab” apropiándose del concepto “hack”, no sólo asociándolo al lenguaje tecnológico de los artefactos, sino ampliándolo también a las relaciones sociales, promoviendo que todo conocimiento debe ser de código abierto, horizontal y compartido.

Estos medialabs “a la chilena”, comparados con las infraestructuras y recursos con que cuentan medialabs internacionales como el “MIT” en Massachusetts o el “Medialab Prado” en Madrid, dan cuenta de cómo las condiciones de precariedad han gatillado, al mismo tiempo, la necesidad creciente de abordar la relación arte, tecnología y sociedad desde lógicas alternativas.

Muchos de los colectivos anteriormente descritos surgen desde la necesidad de contestar a la imagen estandarizada que la etiqueta “nuevos medios” trataba de imponer desde el comercio, la industria, o las instituciones. La mayoría de las piezas o proyectos emprendidos por estos colectivos buscaban poner a prueba las posibilidades de las tecnologías que tenían a la mano, subvirtiéndolas o cuestionándolas.

En los últimos años la tendencia a reunirse ha reflotado, abordando distintas temáticas e intereses; desde preguntas conceptuales, tecnológicas y neo materialistas como se refleja en los proyectos del colectivo “Los Electros”, conformado desde 2014 a la fecha por Camila Colussi, Carla Motto y Raúl Vallés Contador, intentando construir vínculos identitarios ya no solo a nivel local, sino a nivel latinoamericano, como es el caso de “Radio Surófona”

compuesta por Daniel Cruz y Claudia González (Chile), Hamilton Mestizo (Colombia), Gerardo Della Vecchia y Bernardo Piñeiro (Argentina).

Referencias

Bishop, C. (2012, septiembre). *Digital divide: contemporary art and New Media*. *Artforum*. Recuperado de https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Programs/Art%20History/Digital-Divide.pdf

Nieto, I., Vega, R., & Tello, I. (Eds.). (2007). *Instalando /Installing. Arte y cultura digital /Art and Digital Culture*. Santiago: LOM Ediciones.

Montero Peña, V. (2015). *Arte de los medios y transformaciones sociales durante la transición en Chile 1990-2014*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Ortega, I., & Villar, R. (2014). *El modelo Media Lab: contexto, conceptos y clasificación. Posibilidades de una didáctica artística en el entorno revisado del laboratorio de medios*. *Pulso*, 37, 149-165.

Shanken, E. (2013). *Inventar el Futuro: Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Departamento de Ficción.

Vanegas, G. (2018). *Charla Cultivadores Culturales. Medios de comunicación y tecnologías decoloniales*. Gabriel Vanegas. <https://youtu.be/T7gkNeB-NIA>

Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (1. ed). Quito: Editorial Abya Yala.

Catálogo 7ª Bienal de Video y Nuevos Medios (2005). Santiago.

Sitios web

<http://www.duplo.cl> (accedido en 18 noviembre, 2010)

<http://www.http://www.recvalparaiso.cl/index.php/espacios/espacio-g> (accedido en 10 julio, 2015)

<http://www.loselectros.cl>

<https://rkrause.cl>

<https://ultimaesperanza.org/>

www.colectivochasky.cl

Entrevistas

realizadas por Valentina Montero a los siguientes artistas:

Alejandra Pérez (2012), Carolina Pino (2012), Christian Oyarzún (2012), Claudia González Godoy (2012), Constanza Piña (2012), Daniel Cruz (2012), Felipe Zilleruelo (2014), Ignacio Nieto (2012), Leo Medel (2012), Manuel Orellana (2012), Nicolás Briceño (2014), Nicolás Spencer (2014), Yto Aranda (2012), Ricardo Vega (2012), Pablo Selín (2015), Rodrigo Gómez Mura.

Página anterior:
Fig. 5. LAME, 9 Bienal de Video y Artes Mediales, MAC Quinta Normal, 2009. Gentileza Nicolás Spencer.

Relato visual

Gonzalo Díaz



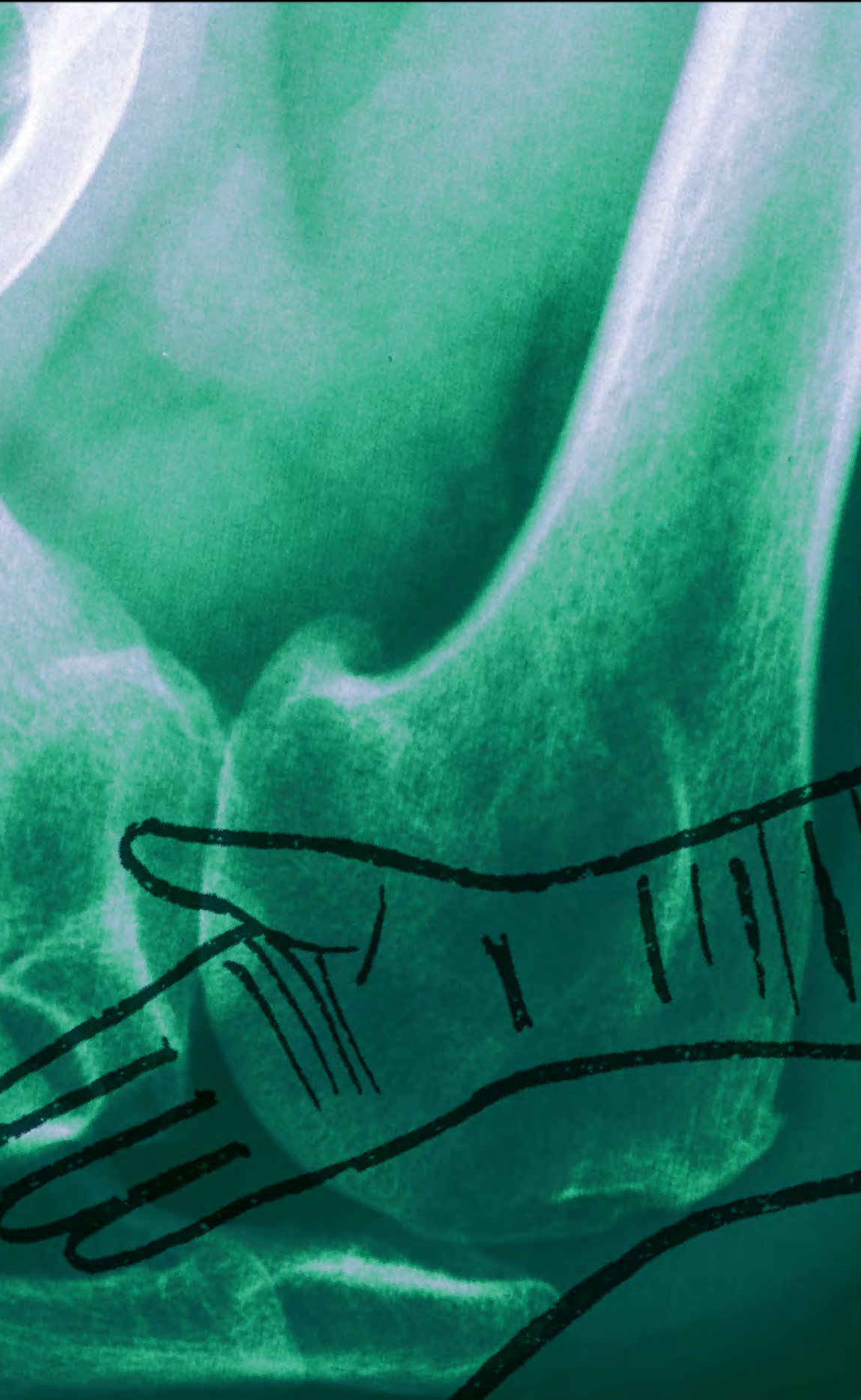


A los cadáveres, pues,





hay que arrojarlos





más que al estiércol

Escritos de obras

Santiago Rueda

Olafur Eliasson

Martin Groisman



Cabezas Rojas, el artificio del espanto

Víctor Hugo Bravo en Colombia

Santiago Rueda

Con la exposición de Víctor Hugo Bravo parece reanudarse una vez más, la intermitente presencia de artistas chilenos en Colombia. Probablemente desde la presentación de *El complejo* de Claudia del Fierro en el Museo de Arte Contemporáneo (2016), no se veía una muestra que de tantas maneras tenga tanto que ver con Colombia. Y es que el conjunto de objetos, fotografías, banderas, impresiones digitales y dibujos del artista, tocan muy de cerca preocupaciones centrales a un país que se encuentra ante la (im)posibilidad de terminar su larga guerra civil, que ha hecho de las armas constante amenaza a la vida.

Volvamos atrás citando lo escrito hace dos años sobre *El complejo*:

El complejo, de Claudia del Fierro, es una instalación que comprende documentación de archivo y videos, y trata un raro caso de exterminio de un reducido grupo de rebeldes armados, sucedido en 1981 en la zona de Neltume, Chile. La historia, sorprende por sus características —el surgimiento de un foco guerrillero en una apartada región del sur de Chile— y tal como es presentada, despierta interrogantes:

Qué lleva a un grupo de quince hombres a crear un foco de resistencia en un lugar alejado y en duras condiciones climáticas y geográficas en un país radicalmente militarizado y controlado? Qué posibilidades de supervivencia, apoyo y desarrollo tenían frente a una comunidad castigada duramente por la dictadura chilena?

La reacción militar desmedida —2000 hombres en acción— y el consecuente exterminio de los integrantes del grupo; la versión alarmista y triunfalista de la prensa del momento; y los testimonios de Pedro Cardyn, superviviente de la misión, nos llevan a la historia de una gesta de tintes heroicos y casi suicidas, desconocida y sorprendente debido a su singularidad. Pero también *El complejo* nos sirve para preguntarnos sobre una parte de la historia reciente de los países de centro y sur américa, el sueño de la revolución panamericana, la utopía socialista en Chile, el camino sin salida de la lucha insurgente y el miedo que aun vivimos en nuestros países, a conmemorar nuestras víctimas, como atestigua en el video que conforma parte de la instalación Angélica Navarrete, colaboradora del pequeño Museo de Neltume, donde se recuerda a las víctimas de esta tragedia.

Página anterior:
Fig. 1. Muestra *Cabezas Rojas*, Víctor Hugo Bravo. Residencias Espacio Christopher Paschall, Bogotá, Colombia. Impresión digital de fotoperformance con objeto, luces led, cables, vidrio, ladrillos, 2018.

A la vez, los hechos recuperados en *El complejo*, puede verse como el epílogo del sueño de liberación continental que inicia con la revolución cubana, la antesala de la década de los 80, la que en palabras de Carlos Jiménez es “la del regreso de la democracia y del auge del neoliberalismo, y en los que la fuente más ominosa del terror ya no son ni los paramilitares ni los guerrilleros en franca desbandada sino aquello que el artista peruano Herbert Rodríguez califica de violencia estructural, en un cuadro collage que superpone los distintos rostros de la misma: el terrorismo, los secuestros, el racismo, la corrupción, el sida, el consumismo, las drogadicciones.”¹

El complejo, valiéndose también de los discursos y las prácticas de la arqueología y del “impulso archivístico”, hace parte de la nueva producción artística de las Américas, en la que los artistas están construyendo a partir de hechos singulares, una nueva versión de la historia.

En este contexto es necesario mencionar a Marcelo Brodsky quien presentó en el espacio El Dorado de Bogotá *Mitos fundacionales* (2017), exposición individual en la que reunía cuatro series suyas recientes, *Mito fundacional*, *Relación carnal*, *1968 el fuego de las ideas*, y *Migrantes*. La primera es un tríptico, donde cada imagen es compuesta por la reproducción de un mapa de América del Sur de 1617, con fotografías cosidas a mano sobre su superficie, y con intervenciones con crayón y acuarela.

Brodsky tuvo acceso gracias al *Archive of the modern conflict*, dirigido por Timothy Prus – éste último quien lanzó el brillante foto libro *The cow and the orquid. Generic colombian photography*, con la editorial bogotana La Silueta– a un álbum familiar de un oficial del ejército colombiano, identificado como JMG. A través de algunas de las fotografías de este álbum dispersas temáticamente en éstos tres mapas, Brodsky reconstruye la vida militar del oficial. Inicialmente en el primer cuadro, su formación en cursos en los Estados Unidos. En la segunda imagen, se reconstruye su participación en la guerra de Corea con el llamado Batallón Colombia, enviado para apoyar a los Estados Unidos. Es interesante que Brodsky mencione este conflicto, donde participaron 4300 soldados colombianos, enfrentando a soldados y civiles de un país con el que no tenía razones para luchar. En ambos cuadros, Brodsky se vale de sus notas en crayón para señalar tanto las luchas de descolonización de la segunda mitad del Siglo XX –Argelia, Vietnam– como para señalar la intervención militar de los Estados Unidos en este país, como el llamado Plan Colombia (1999-2006), escribiendo en crayón el nombre de las bases militares usadas libremente por el ejército de los Estados Unidos en el territorio nacional – Malambo, Palenquero, Apiai–.

Finalmente, en la última imagen se presentan imágenes del desembarco aerotransportado del ejército colombiano en la Operación Marqueta de 1964, el ataque a cuatro aldeas

¹ “Perder la forma humana, Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina”. En *Art Nexus, Arte en Colombia*, número 134. Marzo/Mayo 2013, pp. 68-72.

Fig.2. Muestra *Cabezas Rojas*, Victor Hugo Bravo. Residencias Espacio Christopher Paschall, Bogotá, Colombia. Objeto tanque araña, construido en retazos de madera y desechos múltiples. Fierros, esmalte. 7.50 x 8.0 x 1.80 mts. 2018.



campesinas que en del sur del país que habían decidido vivir en relativa independencia y autogestión.

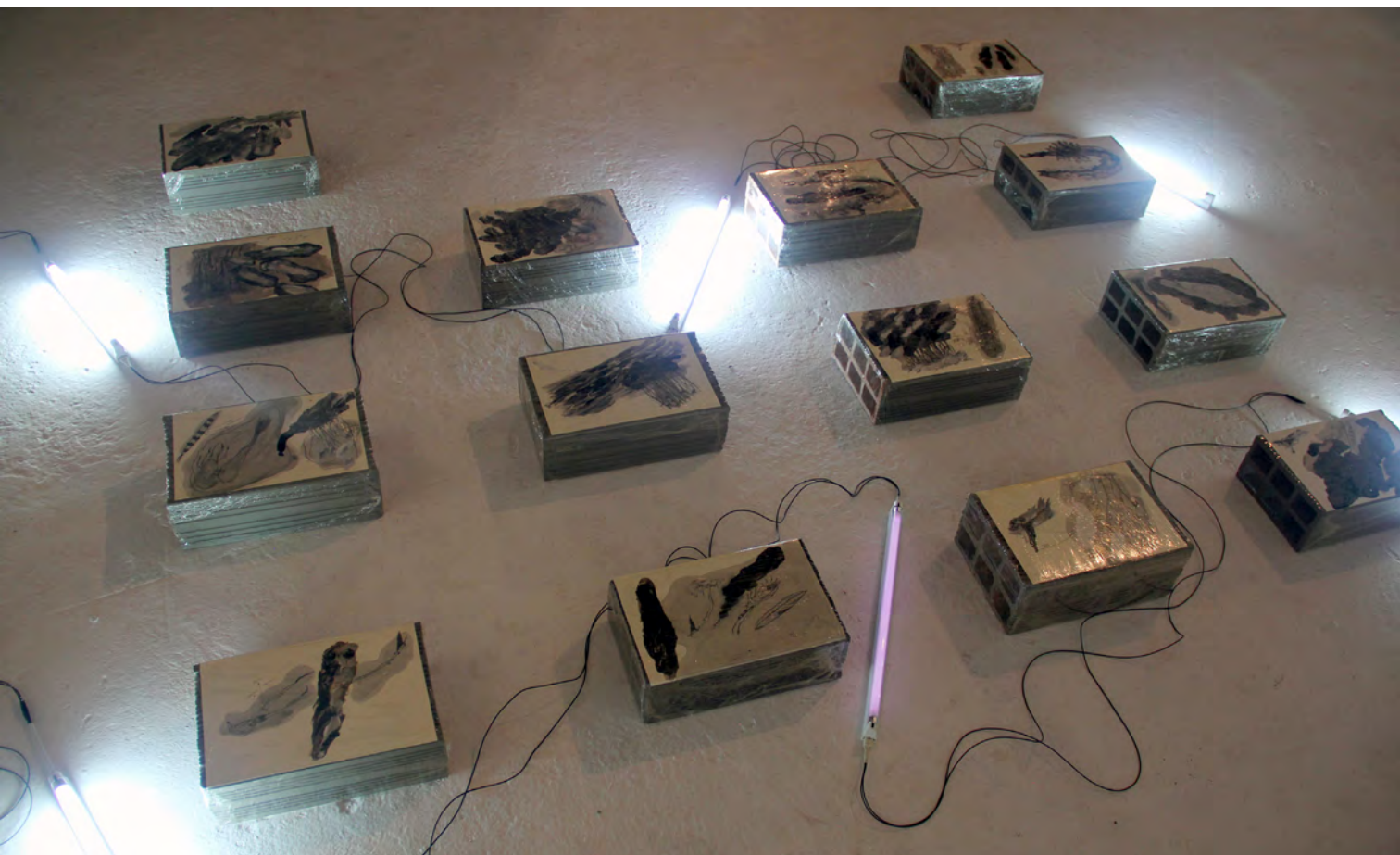
La brutalidad del ataque militar tuvo consecuencias insospechadas, pues ese pequeño núcleo campesino de cerca de 400 personas, fue atacado con bombardeos aéreos y más de 1600 soldados, resistiendo el exterminio, y convirtiéndose eventualmente en las FARC, en pie de lucha desde entonces hasta el año 2017, y hoy un partido político. La llamada Operación Marquetalia, sirvió a los Estados Unidos, para poner a prueba tácticas y estrategias de contra insurgencia, a costa de la vida de civiles, y aupados por los dirigentes colombianos.

El tema continúa en otro tríptico presentado, *Relación carnal*, donde toma tanto imágenes del ya mencionado álbum y recortes de prensa para emplear la misma estrategia de collage contra un mapa de las “Indias occidentales”

-el Caribe en este caso- para trazar la historia de otras intervenciones militares en otros países del área.

El momento escogido por Bravo es otro, aunque está de muchas maneras relacionado con el espacio y el tiempo específico escogido por Del Fierro y Brodsky. En su exposición la omnipresencia de lo militar en las obras presentadas –tanques de guerra, manoplas, submarinos, banderas camufladas–, son recordatorio de lo que no queremos volver a vivir. El proyecto es una reelaboración de *Ciudad negra*, exposición que Bravo presentó éste mismo año en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Chile. Estas ciudades rojas, negras, desafortunadamente son un fiel retrato de la ciudad de América Latina hoy: Caracas tomada por las bandas de jóvenes delincuentes, Managua y Masaia levantadas en armas, Río de Janeiro militarizada, la violencia rural en México y Colombia.

Fig. 3. Muestra *Cabezas Rojas*, Victor Hugo Bravo. Residencia Espacio Christopher Paschall, Bogotá, Colombia. Ladrillos de construcción, dibujos a lápiz y tinta, film, cables, tubos fluorescentes TK 14. 2018.



Sus dos versiones, la ciudad negra de Santiago y la ciudad roja de Bogotá, recuerdan inmediatamente a las *Ciudades de la noche roja* de William Burroughs, esa novela no lineal que cruza la historia —cierta o no— de un grupo de ciudades localizadas en el desierto del Gobi hace 10.000 años, de una comunidad pirata del siglo XVIII, anárquica y libertaria, y una trama policiaca a fines de siglo XX, escenarios y situaciones utilizados por el escritor como una metáfora para describir el clima de paranoia y opresión de la guerra fría.

En la exposición de Bravo podía respirarse el mismo clima de la novela de Burroughs: La existencia de organizaciones secretas que trabajan bajo nombres clave, la sociedad de control global y sus agentes, el armamentismo imperante, el interés por la sexualidad y la muerte, en suma, un análisis poético de la necro política que campea en el mundo hoy. Quizá no sea casual que Bravo se haya interesado en actuar en países de Europa del Este como Polonia, Alemania y Eslovaquia, donde el barniz bélico y el fantasma del totalitarismo aún están frescos, y donde ha realizado varias exposiciones recientes, fabricando las piezas insitu como hizo en Bogotá, y en constante diálogo con el lugar.

Para *Cabezas rojas*, Bravo se animó a revivir obras suyas mostradas en la ciudad hace más de una década e incluyó fragmentos de obras de otros artistas, además de fabricar en el corto período de un mes, piezas escultóricas de gran, mediano y pequeño formato, cubriendo las extensas salas de la galería.

En la exposición, presentó de nuevo las fotografías sexualmente explícitas de *I kill my curator*, que son parte del foto performance del mismo nombre y que ya había expuesto como se dijo anteriormente en la ciudad más de una década atrás, en el año 2007 en la extinta Galería Santa Fe de Bogotá, y que en este contexto completaban esta ambiciosa puesta en escena sobre el poder, la dominación y la violencia organizada, entendidas como fuerzas opuestas precisamente al misterio, a lo utópico, a lo poético y a la invención, entendiendo éstas últimas como potencias, materiales y espirituales, para resistir la gran confrontación biopolítica actual, en la que todos, conectados por las redes electrónicas y tecnológicas nos hemos venido viendo forzados a vivir.

La instalación en general, era un cruce de los universos de la ciencia-ficción, los videojuegos, la iconografía del punk y el metal, las películas de terror, el animè, las fotografías de

Fig. 4. Muestra *Cabezas Rojas*, Victor Hugo Bravo. Residencias Espacio Christopher Paschall, Bogotá, Colombia. Telas, pintura, retazos y prendas de vestir, costura, madera, alambre. Dimensiones variables. 2018.



Joel Witkin y Bárbara Kruger, Joseph Beuys y el accionismo vienés. En suma, la exploración de los fluidos y de los secretos, de las secreciones y las represiones, de los decesos y los excesos, de la escatología, la antropofagia y el universo cyborg. Éste carácter, entre amenazador y festivo, entre autoritario y anárquico, entre mesiánico y apocalíptico que tenía la exposición, funcionaba y permitía razonar y racionalizar sobre el desajuste y el desequilibrio —espiritual, intelectual, social, político—, como una condición que en esencia interesa a Bravo. En entrevistas anteriores, el artista ha hablado sobre su temprano interés en Nietzsche, y es evidente el hondo sentido de lo trágico que invade esta ciudad de cabezas rojas, modelada con objetos plásticos, basura, ladrillos, madera, pintura, papel, telas, cintas y cables. La formación y la vocación de pintor de Bravo, se veía satisfecha en las capas de pintura que aplica sobre sus maquetas de máquinas de guerra, y en los dibujos sobre papel donde sintetiza incógnitas y reflexiones que van más hacia lo orgánico, el cuerpo y lo inerte que hacia lo militar.

Anteriormente se mencionó que la exposición tiene mucho que ver con el contexto colombiano, donde son las armas las que hablan. Cauca, es el mapa de ese departamento (provincia, estado) de Colombia hecho en casquillos de bala por el artista Edinson Quiñones, quien también se ha tatuado y arrancado, despellejando su espalda en el performance la figura de un coquero precolombino.

Otros trabajos de Quiñones, con balas labradas para armar palabras y fotografías de periódico, exponen el programa de limpieza social que se realizó en Popayán indicadas pasadas, ciudad donde vive y capital del Cauca. Este departamento, hay que mencionarlo, ha sido llamado por los propios militares colombianos como Caucajastán, por la imposibilidad de “pacificar” un territorio donde se superponen los conflictos de las Colombia contempo-

ránea —minería ilegal, cultivos de coca, marihuana y amapola, luchas entre terratenientes y comunidades indígenas, amplia presencia de movimientos armados fuera de la ley—.

Edwin Sánchez, en *Inserción en circuito ideológico número uno* (2010), actuando según las premisas de Cildo Meireles y tomando prestado el nombre de su obra, documenta su compra de un revólver de manera ilegal en Bogotá, conectando con la delincuencia común y realizando un mapa de todo este proceso. En el revólver grabó frases propias de todo artista y sus anhelos —quiero vender todas mis obras, quiero hacer arte político— renovando la vieja ecuación que compara al artista con el marginal, el artista como outsider. En otros proyectos, Sánchez ha trabajado con los contextos que bordean la ilegalidad y cuestionan la milicia. En *Los héroes en Colombia si existen* (2011), Sánchez se apropió del lema del ejército colombiano, para realizar un vídeo porno protagonizado por un ex miembro del ejército colombiano, que había perdido una pierna en combate por una mina antipersonal, llamada “quebra patas” en Colombia, y una joven prostituta del llamado barrio San Santa Fe, del centro de la ciudad. En la instalación, presentada en la Alianza Francesa en Bogotá, el vídeo podía verse a través de unas cajas con pequeños orificios, a la manera de *Étant donnés* de Marcel Duchamp. Sánchez, había descubierto con anterioridad que estos hombres mutilados. Gastaban buena parte de su pensión de invalidez de guerra en este barrio, y conoció y pagó a los dos jóvenes para realizar este vídeo.

Volviendo a Bravo, no creo que le interese ser un moralista, y decirnos que está bien y que está mal, de hecho, algunos objetos nos atraen por su filosa peligrosidad. Creo que sí le interesa, y el hecho de rehacer las obras de la exposición en cada ciudad que trabaja, en expresar su necesidad de comunicar y comunicarse con fuerzas elementales mediante el rito creativo. Este aspecto performativo,



Fig. 5. *La herida sana la cicatriz queda* (escarificación del Dios de la coca). Edinson Quiñones. Tatuaje, Bogotá, 2013.



que en proyectos anteriores se manifestaba de una forma más sexual y escatológica, más violentamente opuesta a una moral convencional, donde fotografías forenses, médicas y pornográficas se combinaban con elementos metálicos punzantes y material orgánico, como arpones, huesos y moldes de yeso, continúa a lo largo de los años sin perder su potencia. En Bogotá, lo hizo usando la materia para invo-

car potencias espirituales, en este caso dioses de la guerra, ya fuese Ares, ó su equivalente Ogum, ó éste último transformado en San Jorge, a quienes Bravo parecía querer conjurar en ésta intervención. En Bogotá el artista renovó sus fórmulas mágicas para comprender, racionalizar y alejar, las fuerzas oscuras del espíritu humano. A esta lucha, disfrazada o muy franca, como lo queramos ver, está dedicado el artista.

Fig. 6. Silueta del departamento del Cauca (Cauca - Pacífico e Indómito). Edinson Quiñones. Ensamblaje, Bogotá, 2014-5.



La Máquina de Experiencias

El artista se entrevista a sí mismo

1995/2015

Olafur Eliasson

Enviado originalmente a Christiane Schneider como un fax el 5 de diciembre de 1995, y ampliado en Enero de 2015.

En 1995, Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) decide entrevistarse, reflexionando en torno a su trabajo y del rol del espectador en la construcción de sentido. 15 años después, el mismo autor revisita su texto, incluyendo comentarios que se destacan en cursiva.

La siguiente es una traducción inédita al español.

?

Me gusta creer que la parte principal de mi trabajo reside en la experiencia de éste.

¿Y el objeto que es exhibido o expuesto?

Es más bien un tipo de máquina.

¿Una máquina de experiencias?

Sí!

¿Y si nadie ve la máquina?

Entonces no hay experiencia y por lo tanto no hay obra— Y en ese caso sería un mecánico en lugar de un artista. Aunque actualmente ya no distingo mucho entre ambos. Un artista puede ser muchas cosas —un empresario, un actor político, un activista, un investigador, o una especie de jardinero—.

¿Acaso el arte y la experiencia van de la mano?

Sólo intentar responder a esta pregunta me situaría instantáneamente en un posicionamiento absolutamente predefinido.

Ja! El artista joven hablando. Mucho ha ocurrido con el concepto de la experiencia durante la última década. Ha sido secuestrado por la industria de la experiencia, empaquetado y dispuesto para su venta y consumo. Nosotros los artistas tenemos que reclamarla mostrando confianza en los espectadores y usuarios del arte. La experiencia no llega simplemente desde el exterior. Es un encuentro entre interior y exterior.

Otra cosa: ¿Crees que tu trabajo puede ser considerado bastante formalista?

No estoy seguro si lo describiría de esta manera. Acabo de realizar una exposición que podrías ver como un universo dentro del universo, con uno mismo flotando a través de ella como si fuese un asteroide. Los encuentros durante el recorrido son lo que arman la exposición. Las instalaciones individuales pasan a través de ti tanto como tú pasas a través de ellas.

En cierta manera, es verdad - sin embargo, pienso que la palabra “formalista” se utiliza cada vez más para expresar “cerrado”, yo prefiero usar la palabra “abierto” con respecto a mi trabajo.

Todas las imágenes en este artículo: *Model Room 31A8*.



¿Abierto a qué?

A la subjetividad del espectador.

La experiencia otra vez.

Va incluso más allá. He llegado a creer explícitamente en la inclusión, en confiar en lo abierto de las situaciones. Mantenerse en una pregunta en vez de saltar a respuestas o conclusiones no es una tarea sencilla; requiere confianza, reconocer el sentimiento de estar presente, en contacto.

Cada espectador o espectadora tiene su propia mente.

Y un cuerpo!

Entonces ¿Podrían distintos espectadores tener la misma experiencia?

Es imposible. Incluso la idea es totalitaria.

Solía preocuparme mucho la universalización de las ideas. Ahora prefiero expresarlo de forma diferente, en líneas similares a lo que Bruno Latour diría: Todo conocimiento se produce localmente. Ninguna visión global es realmente global, universal; Todo parte de percepciones e ideas locales. Algunas tienen resonancia global, consecuencias globales. Pero no debemos olvidar sus raíces locales.

¿Dónde se encuentra la frontera entre la obra y la mente del espectador?

Oscila.

No lo sé realmente, pero como creo que la obra es principalmente la experiencia, estoy interesado en la posibilidad de convertir la mente del espectador en parte de la obra.

¿Cómo se ve esto en la práctica?

Tomemos la noción de lo inmaterial. Lo que significa y cómo funciona dentro de un contexto de arte: exhibir algo inmaterial en un contexto de arte, inmediatamente hace consciente al espectador de la percepción misma.

Dado a que no hay formas físicas dominantes, el espectador, espero, toma consciencia física dentro su mente a través de la experiencia o percepción.



Esto funciona con éxito, la obra y el espectador son uno.

*A veces, incluso un sentimiento puede ser la obra. Hice una obra titulada *A fiercely affectionate sculpture*, que encarna un sentimiento compartido con otros.*

¿Y qué sucede con las partes de una instalación que evidentemente no son inmateriales, cosas como un foco de luz, film plástico, contenedores de gas u otro equipo similar?

Como dije anteriormente, considero que dicho *hardware* es la maquinaria que ayuda a armar la obra.

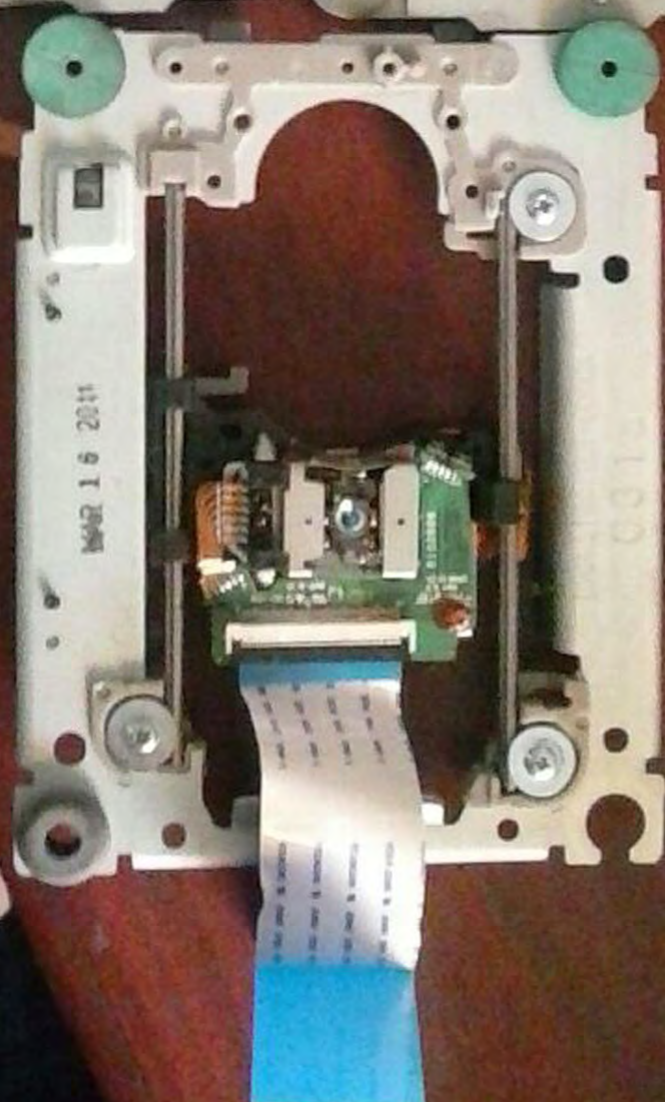
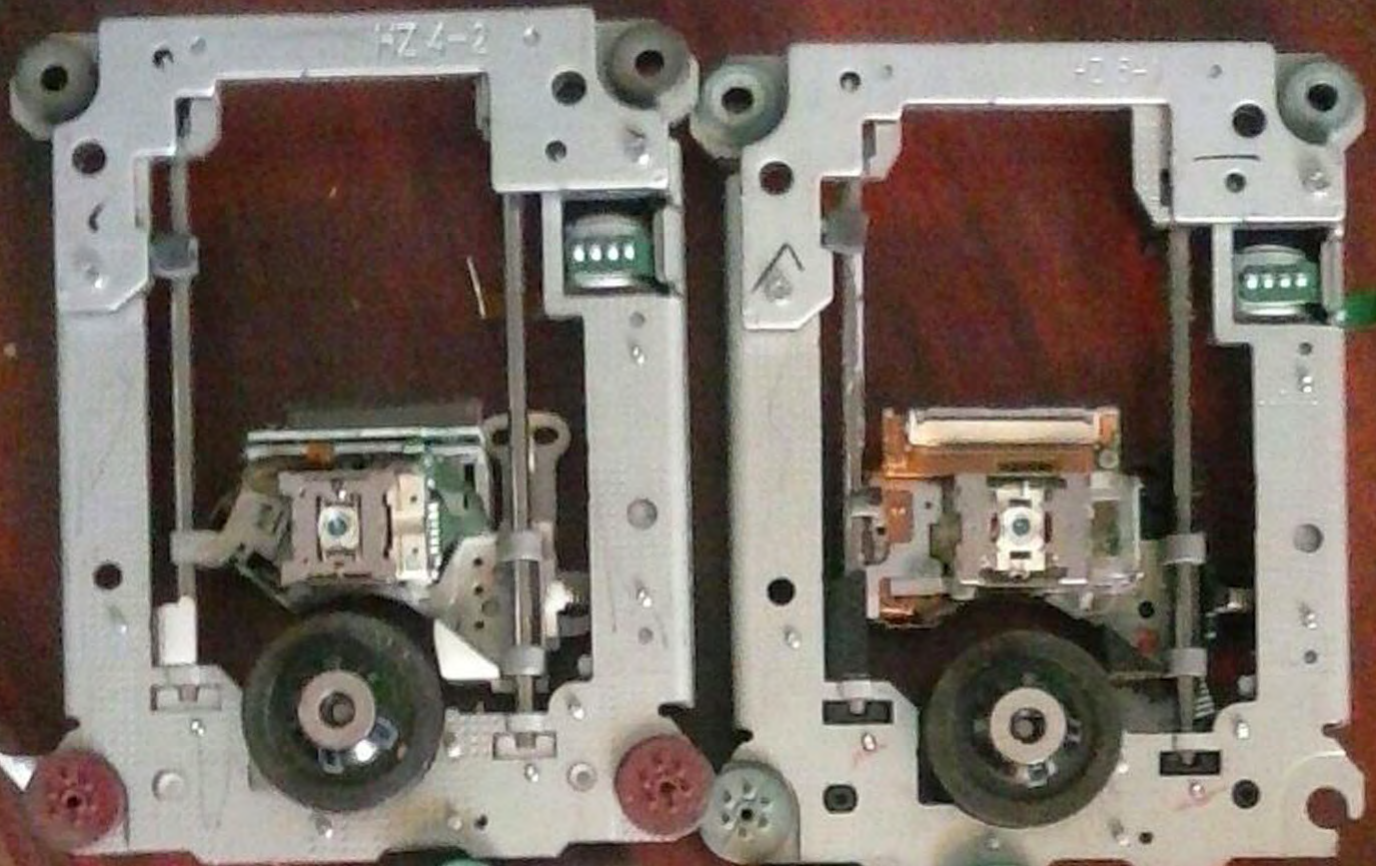
Y creo que la mejor forma de mantener dichas máquinas invisibles, o al menos no muy dominantes, es ponerlas justo enfrente del espectador.

De esa manera, desaparecen.

Si la luz proviene de una lámpara que es visible, nadie se preguntará acerca de la lámpara; pero si la luz proviene de un hoyo en la pared, todo el mundo se preguntará de dónde proviene la luz.

Y me gusta evocar el sentimiento de que una obra o situación es algo construido. Si puedes ver la estructura, puedes ver también su potencial de ser re-estructurado. Su potencial de cambio.

<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100984/model-room>



Oliverio Expandido

Una versión hipermediática de 20 poemas para leer en el tranvía de Oliverio Girondo

Martin Groisman

El propósito de este texto es dar cuenta del proyecto que aborda la obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, una investigación que desarrolla su posible “expansión” hacia diferentes registros y formas de expresión. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto 34/0404 (2014-2017), por docentes y estudiantes de la carrera de Artes Multimediales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). El mismo ha producido diferentes resultados, configurando un conjunto de piezas interconectadas que conforman una propuesta de instalación artística, una experiencia sensorial que combina la poesía de Girondo con la electrónica, la mecánica y los sistemas generativos producto de la programación de algoritmos.

La investigación

En principio se ha planteado una investigación teórica sobre la obra de Girondo y su contexto histórico. En paralelo se produce una reflexión sobre los antecedentes y estado actual de la llamada literatura algorítmica, los autómatas celulares y los textos generativos.

Durante los últimos años, nuevas formas narrativas han ido evolucionando a partir de la intersección de las tecnologías digitales con la teoría literaria, la experimentación teatral y el lenguaje cinematográfico. Desde las novelas de hipertexto hasta los videojuegos, desde

las aplicaciones de realidad aumentada hasta las instalaciones de inmersión virtual, cada instancia de construcción del relato involucra decisiones autorales enlazadas con el procesamiento automático de información. La narración interactiva procura la participación del público en la construcción de la trama, a partir del establecimiento de estructuras narrativas móviles, organizadas por un algoritmo combinatorio.

Sin embargo, la multiplicación de dispositivos y la expansión ilimitada de las redes sociales ha dado lugar a un nuevo modo de relato al que llamamos “ficción de datos”, en el cual desaparece la función argumental y ya no hay historia que contar.

Aristóteles, plantea en la *Poética* que toda obra artística se define como un fenómeno de imitación (mímesis) por medios diversos, objetos diversos, en modo diverso. Y que esta mímesis reproduce el orden natural, organizando las partes de la obra en una trama. La trama o fábula es el modo en que se ordenan los acontecimientos (la composición de las acciones) en el desarrollo de una historia y es el más importante de los elementos constitutivos de la tragedia (Aristóteles, [340 AC] 2011).

Lo que constituye la trama en este nuevo formato narrativo es la sucesión interminable de “entradas”, en las que se suceden comentarios personales intercalados con información

Fig. 1. *Robot Oliverio.*

publica, catástrofes naturales y fotos de comida, bombardeos de poblaciones civiles y videos de gatitos, frases de autores famosos y confesiones íntimas, anuncios, publicidades y un largo etcétera. No hay principio ni fin. No hay tema. No hay protagonista ni antagonista, ni personajes principales y secundarios. Solo hay una secuencia interminable de “hechos” ubicados en una línea de tiempo, articulados entre sí por la lógica de un programa.

La búsqueda de un relato sin argumento fue una parte muy importante del programa del Surrealismo y se refleja en un conjunto de obras cinematográficas: *Le Retour A La Raison* (The Return to Reason), Man Ray (1923), *Ballet mécanique*, Fernand Leger (1924), *Anemic cinema*, Marcel Duchamp (1926), son algunos ejemplos donde lo que prevalece es un montaje de situaciones fragmentarias, sin conexión aparente, conformando un caleidoscopio de imágenes abstractas, secuencias rítmicas, juegos de luces.

En esa misma línea de pensamiento y reconociendo la influencia de la teoría psicoanalítica, adoptan la formulación Freudiana del inconsciente como fuente de poderosas pulsiones sexuales reprimidas. A partir de esta idea, promueven la sistematización de la escritura automática como método creativo, propiciando la expresión del pensamiento libre de la censura moral, que posibilite la irrupción de deseos ocultos y asociaciones imprevistas. Así surge el juego *Cadáver Exquisito*, un sistema de escritura donde cada participante desarrolla su texto a partir de la última palabra que escribe su antecesor. Fue iniciado por Robert Desnos, Paul Éluard, André Bretón y Tristan Tzara en 1925 y fue aplicado a la escritura y también al dibujo generando infinidad de obras colectivas.

De alguna manera podemos asociar este juego surrealista con lo que sucede en la actualidad en las redes sociales, donde la corriente de información continua se alimenta de la parti-

cipación colectiva, produciendo un discurso fragmentado, aleatorio, sin sentido. La diferencia fundamental es que este flujo incesante y espasmódico que se propaga por las redes en pantallas de teléfonos celulares, tabletas y computadoras de escritorio ha abandonado su carácter subversivo, dejado de ser un mensaje cuestionador al orden establecido para pasar a convertirse en una herramienta de dominación que se articula muy bien con las estrategias de control social y manipulación de masas que han sido tan bien explicitadas por diferentes autores a lo largo del siglo XX.

El análisis que realiza Guy Debord sobre el concepto de espectáculo en la sociedad contemporánea podemos trasladarlo sin dificultad al funcionamiento de las redes sociales: El espectáculo es la imagen invertida de la sociedad en la cual las relaciones entre mercancías han suplantado relaciones entre la gente, en quienes la identificación pasiva con el espectáculo suplanta la actividad genuina.

“El espectáculo no es una colección de imágenes, en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes”. (Debord, 1967, 68).

Pensada en el contexto actual, esta mediación posibilita el intercambio social pero también genera una sustitución de las relaciones reales por vínculos superficiales, lábiles y descomprometidos.

Otro movimiento a destacar en la experimentación con el lenguaje es OuLiPo (acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle*, en castellano “Taller de literatura potencial”) es un grupo de experimentación literaria creado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, formado principalmente por escritores y matemáticos de habla francesa que buscan crear obras utilizando técnicas de escritura limitada (*Littérature à contraintes*).

Y otra obra que podemos citar como antecedente en la búsqueda de nuevas estructuras narrativas es *Rayuela*, una novela del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). Escrita en París y publicada por primera vez el 28 de junio de 1963. Narra la historia de Horacio Oliveira, su protagonista, pone en juego la subjetividad del lector y tiene múltiples finales.

Con un total de 155 capítulos, el libro puede leerse de varias maneras: por la lectura normal, leyendo secuencialmente de principio a fin. Por la lectura “tradicional” propuesta por Cortázar, leyendo secuencialmente desde el capítulo 1 hasta el 56 y prescindiendo del resto. Por “el orden que el lector desee”, una posibilidad que Cortázar exploró después en su novela *62/modelo para armar*.

Por la secuencia establecida por el autor en el tablero de dirección (que se encuentra al inicio del libro), que propone una lectura completamente distinta, saltando y alternando capítulos. Ese orden, con varios elementos estilísticos del collage, comprende textos de otros autores y ámbitos.

Ultraísmo en el Río de la Plata

La poesía de Oliverio Girondo (1891-1967) se inscribe en el marco del movimiento de Vanguardias de comienzos del siglo XX, recibiendo la influencia del Surrealismo y el Dadaísmo que se hace evidente en el modo de experimentación con el lenguaje. Girondo reconoce su pertenencia al llamado Ultraísmo, una derivación de ese movimiento desarrollado inicialmente en España en el año 1918 como un grito de renovación y oposición contra el modernismo. El nombre Ultraísmo, definido por Rafael Canisinos Assens (1882-1964), se origina en la palabra “ultra” que aparece en el manifiesto literario del Ultraísmo publicado por primera vez en el año 1919 en la revista Grecia.

El poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) fue el teórico y máximo exponente de la corriente vanguardista ultraísta que se desarrolla en Argentina como una continuación del movimiento sencillista que surge en el año 1915 como una oposición al modernismo del poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y del poeta argentino Leopoldo Lugones (1874-1938). El período que abarca es relativamente breve –tan sólo comprende de 1921 a 1927, aproximadamente.

Las características del Ultraísmo fueron expuestas por Jorge Luis Borges en la revista *Nosotros* (Borges, 1922) en Buenos Aires, Argentina. La lista que Borges redacta es en sí una protesta a la decoración, estructuración y sentimentalismos de la literatura de la época.

Para ello señalaba las siguientes reglas:

La eliminación de la rima.

La reducción de los elementos líricos por el elemento primordial: la metáfora.

Evitar los recursos decorativos y los sentimentalismos.

Suprimir ligaciones con sustantivos o adjetivos innecesarias.

Sintetizar dos o más imágenes en una para ampliar la sugestión del tema.

Uso de neologismos, tecnicismos y palabras esdrújulas.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía fue publicado por primera vez en Francia en 1922 con un tiraje de 1.000 ejemplares. Esta primera edición fue en gran formato, de 32 cm de alto y 24 de ancho, e incluía diez ilustraciones hechas por el mismo Girondo y coloreadas por Charles Keller. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* propone un viaje por diferentes ciudades –Buenos Aires, Venecia, Sevilla, Río de Janeiro o Dakar– abordando la modernidad urbana y dando un lugar preponderante a la sensualidad, la exaltación de los sentidos y la percepción distorsionada de la realidad. Las imágenes se mezclan desordenadamente y los

poemas se suceden rompiendo la pretensión de un orden lógico.

La producción

Esta investigación ha producido diferentes resultados, configurando un conjunto de piezas interconectadas que conforman una propuesta de instalación artística.

La construcción de un algoritmo orientado a la concepción de poemas con los recursos estilísticos de Oliverio, investigando cuáles son los alcances actuales respecto a la generación algorítmica de textos. En paralelo se plantea un juego de poesía visual inspirándose en los caligramas de Oliverio Girondo, a través del diseño y programación de un sistema generativo visual. Se procesa el texto de un poema a partir del concepto de “caligramas generativos”, usando diferentes tipografías, colores y tamaños, repeticiones de ciertas palabras o sólo algunas letras del poema para formar texturas, tonalidades y estilos. En tercera instancia se plantea el desarrollo del *Robot Oliverio*, un autómatas analógico-digital diseñado y construido a partir del reciclado de diversos aparatos: una máquina de escribir, un combinado tocadiscos-radio, compactos y una ampli-

ficadora fotográfica. También se trabaja a nivel del sonido, considerando tres flujos o estratos sonoros. El programa realiza diversas selecciones de fragmentos de ellos que van desde pequeños granos de sonido hasta palabras y frases, basándose en varios criterios que involucran estructura y sonoridad.

Máquina Girondo

La *Máquina Girondo* es un proyecto de texto generativo en la web y dispositivos móviles (celulares y tablets) que tiene como objetivo investigar los alcances de la poesía generada por diversos algoritmos, y en este caso particular centrándose en el poeta argentino Oliverio Girondo. Mediante un análisis matemático de las cualidades gramaticales de los poemas comprendidos en *20 poemas para ser leídos en un tranvía*, se llegó a una minuciosa clasificación de vocabulario y estructuras sintácticas. Los datos obtenidos sirvieron como entrenamiento para un algoritmo que busca producir infinitos poemas inéditos con los recursos estilísticos de Oliverio Girondo. El algoritmo fue desarrollado sobre el lenguaje de programación Processing, y posteriormente migrado a TypeScript para poder emplearse en una plataforma tanto web como móvil.



Fig. 2. Poesifono.

Teniendo esto como punto de partida, el proyecto sigue cuatro líneas de desarrollo bien distintas y organizadas de forma lineal. Por un lado, se trabaja con un desmembramiento del vocabulario del autor, un análisis matemático de las formas en las que organiza los recursos lingüísticos. Posteriormente, el resultado obtenido es depurado y organizado a fin de poder otorgarle a la computadora instrucciones claras para que tome decisiones. Una vez otorgada esta capacidad de comprensión, se le pide a la computadora que comience a armar versos, corrigiendo los resultados de forma sistemática hasta obtener un resultado satisfactorio. Finalmente, se arman complejos sistemas donde el programa evalúa uno a uno los versos generados, los organiza, los reescribe de ser necesario, y los somete a ciertos criterios a fin de producir una estrofa completa de un nuevo poema.

La *Máquina Gironde* tiene la capacidad de producir un poema inédito cada vez que se le pide, cobijando una estructura de composición con un nivel de complejidad tal que hace casi imposible la repetición de dicho poema a lo largo del tiempo.

Poesífono

El *Poesífono* es un teléfono rotatorio hackeado mediante el uso de una Raspberry Pi 1 modelo A, una placa de sonido USB y componentes electrónicos (conectores, resistencias, micrófono condensador). Se planteó, en principio, como un dispositivo para reproducir una versión minificada del core (núcleo) de *Máquina Gironde* y para investigar las posibilidades del reconocimiento de voz y patrones sonoros en dispositivos de gamma baja y sin conexión a internet. El resultado fue superador, produciendo una instancia de instalación interactiva donde las personas pueden entablar una “conversación” con una máquina que genera poemas inéditos mediante un sintetizador de voz, que a su vez se alimenta de las palabras que aportan los interactores.

Caligrama Generativo

Inspirándose en los caligramas, específicamente aquellos de Oliverio Gironde, es que surgió la idea de explorar de forma innovadora, a través del diseño y programación de un sistema generativo visual, el texto de un poema. Un caligrama se caracteriza por estar compuesto únicamente de letras para componer el dibujo, extraídas en general de un poema. El objetivo de este trabajo es extender esta técnica, explorar este concepto con las posibilidades que brindan las herramientas digitales. Usando diferentes tipografías, colores y tamaños, repeticiones de ciertas palabras o sólo algunas letras del poema, también se mezclarán conceptos del *Ascii Art* para formar texturas, tonalidades y estilos. La interpretación del sentido del poema es también parte de esta investigación, o sea que la dinámica generativa intente analizar semánticamente el texto para enriquecer el comportamiento y expresar de forma automática ciertas asociaciones entre los motivos visuales de la imagen de base y el texto. Esa imagen sobre la que basarse para el dibujo final es uno de los puntos en que el trabajo se podrá extender, ya que a su vez el alcance del trabajo es explorar cómo diferentes aspectos de una narrativa compleja pueden dialogar con un interactor, pensando en llevar la dinámica interactiva del caligrama a una mayor interdependencia con el contexto del proyecto de instalación de *Gironde Expandido*.

Robot Oliverio

El *Robot Oliverio* es un autómata analógico-digital diseñado y construido a partir del reciclado de diversos aparatos: una máquina de escribir, combinado tocadiscos-radio, compacteras y una amplificadora fotográfica.

Este robot tiene incorporado un sistema de visión bifocal (dos cámaras), un micrófono que

registra el sonido ambiente y funciona como un sistema de audición y un parlante que emite sonidos.

De este modo, y con un sistema de sensores incorporado, el robot percibe lo que sucede a su alrededor y está en condiciones de “dialogar” con el público, respondiendo preguntas que son procesadas por el algoritmo de escritura de versos de Girondo.

Máquinas de Escribir Inteligentes

Como una forma de repensar lo obsoleto y promover una experiencia distinta al mundo cotidiano, mediante el reciclaje y “digitalización” de varias máquinas de escribir analógicas, se ha colocado una matriz multiplexora que recibe información de más de 50 sensores puestos en las mismas y que luego es recibida por un microcontrolador, que a su vez emula un teclado de computadora. Así, mientras el usuario escribe a máquina en un papel, esta información es cargada en una base de datos que el algoritmo puede usar para construir sus poemas.

Carrusel pictórico

Se plantea un sistema de proyección que reproduce escenas a través de sombras y contraluces en 360 grados con motivos inspirados en la poesía de Oliverio Girondo. Consta de una base plegable donde se apoya un poste con cuatro luces independientes y en la parte superior, un motor que hace girar una pantalla deteniéndose en diferentes motivos pintados a manos sobre acetato.

Oliverio sonoro

También se trabaja a nivel del sonido, considerando tres flujos o estratos sonoros. El programa realiza diversas selecciones de fragmentos de ellos que van desde pequeños granos de sonido hasta palabras y frases, basándose en varios criterios que involucran estructura y sonoridad.

De manera general, la Síntesis Granular (SG) es una técnica de síntesis sonora que se basa en la yuxtaposición de pequeñas partes de una señal de audio (denominadas, justamente, “granos”) tomada como fuente. En una aplicación de SG típica, el usuario puede determinar varios parámetros de la secuencia de granos,



Fig. 3. Máquinas de Escribir Inteligentes

siendo los más habituales: duración, intervalo temporal, señal/les de audio tomada/s como fuente/s, función de amplitud (envolvente), amplitud máxima y altura. La SG se puede usar de muy diversas maneras y permite la generación de eventos sonoros muy ricos y complejos. Entre sus ventajas, es importante mencionar su capacidad de producir transformaciones graduales de secuencias de eventos individuales en objetos sonoros y texturas o viceversa. El uso de la SG en la música electroacústica y en la creación audiovisual es muy conocido y abundantemente documentado (una de las referencias más importantes es el trabajo de Roads). Una de las recientes extensiones de la SG (que será de importancia en el desarrollo que será presentado más adelante) es la llamada Síntesis por Concatenación. La síntesis tiene el mismo mecanismo que la SG, pero la selección específica de los fragmentos para los granos y su forma de montaje se basan en un pre-análisis de las características de la señal sonora tomada como fuente para éstos (Schwarz).

La espacialización de sonido por medios digitales involucra un gran número de técnicas. Estas se pueden clasificar en tres grupos: a) las que se relacionan con la posición y movimiento de las fuentes sonoras, b) las que se relacionan con la directividad de las fuentes

sonoras, y c) las que se relacionan con los entornos acústicos en donde se encuentran las fuentes sonoras.

La aplicación que se ha presentado también posibilita la ubicación angular y en distancia de forma individual de cada uno de los fragmentos de audio (“granos”) de una secuencia, sean estos de una duración muy breve, que prácticamente hace imposible el reconocimiento de su origen, o de una duración equivalente a la de una palabra o frase. Se pueden producir así efectos que van desde la ambientación sonora del texto (i.e., simular la ubicación y/o movimiento del hablante o de una fuente sonora “descorporizada” en un ambiente o recinto) hasta ciertos juegos de incongruencias con el agrupamiento perceptivo que producen secuencias de sonidos muy atractivas por su ambigüedad. En el caso que tomamos como ejemplo, si un flujo sonoro producido por un mismo hablante con un mismo texto resulta fragmentado (de acuerdo con los criterios antes expuestos) y reensamblado temporalmente ubicando a los fragmentos en distintos puntos espaciales, se genera una incongruencia entre el agrupamiento perceptivo que produce nuestra asunción de una fuente única y un texto único y el agrupamiento espacial con un efecto sumamente complejo, que enriquece y amplía el texto poético.

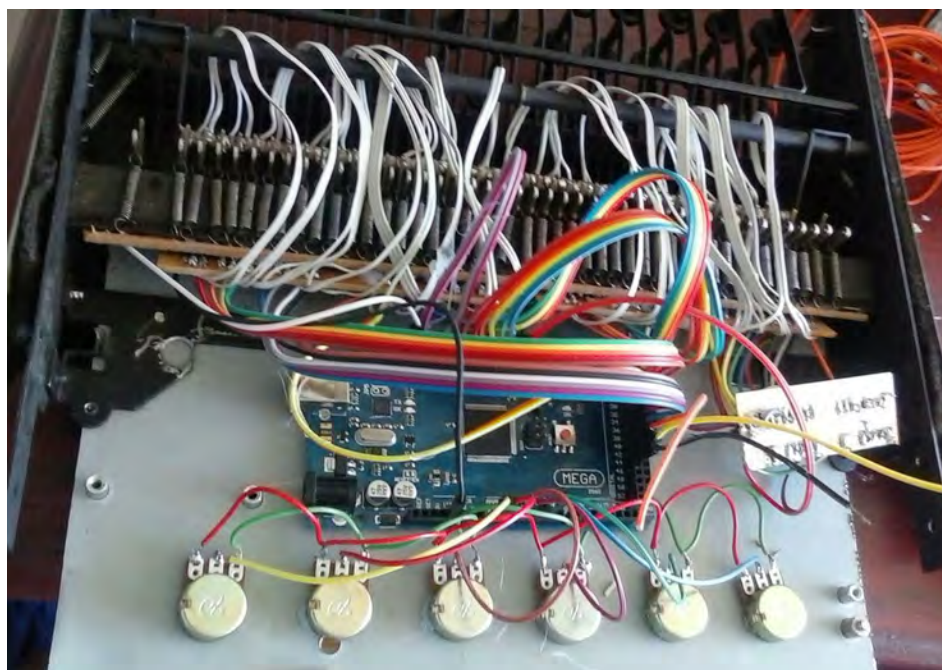


Fig. 4. Máquinas de Escribir Inteligentes



Conclusión

El eje central de la presente investigación ha sido el estudio de nuevas formas narrativas y la modificación radical de las estructuras del lenguaje a partir de los experimentos propiciados por las Vanguardias artísticas de inicios del siglo XX. A partir de ahí, y concentrando el análisis en la poesía de Gironde, la investigación se dirige al estudio de las posibilidades de escritura automática a través del uso de algoritmos, explorando las proposiciones de autores vinculados al estudio de la Inteligencia Artificial.

En matemáticas, lógica, ciencias de la computación y disciplinas relacionadas, un algoritmo es un conjunto prescrito de instrucciones o reglas bien definidas, ordenadas y finitas que permite llevar a cabo una actividad mediante pasos sucesivos que no generen dudas a quien deba hacer dicha actividad. Dado un estado inicial y una entrada, siguiendo los pasos sucesivos se llega a un estado final y se obtiene una solución. Los algoritmos son el objeto de estudio de la Algoritmia.

El arte algorítmico, también conocido como arte generado por computadora, es un subconjunto del arte generativo (generado por un sistema autónomo) y está relacionado con el

arte de sistemas (influenciado por la teoría de sistemas). Autómatas celulares pueden usarse para generar patrones artísticos con una apariencia de aleatoriedad o para modificar imágenes como fotografías aplicando una transformación como la regla de escalones (para dar un estilo impresionista) repetidamente hasta que se logre el efecto artístico deseado. El arte genético o evolutivo utiliza algoritmos para desarrollar imágenes de manera iterativa, seleccionando una instancia en cada “generación” según reglas definidas por el artista.

En el caso del sistema *Máquina Gironde*, genera resultados poéticos bastante cercanos a los del mismo Gironde. Por el momento el sistema es algo limitado porque las palabras que utiliza vienen de una pequeña “base de datos”. En un versión futura podría llegarse a un sistema que pueda aprender de cada poema que cree (mediante *machine learning*) y que por lo tanto su lenguaje se vaya haciendo cada vez más rico y poético.

Empleando la información biográfica del autor, sumado a datos periodísticos y geográficos —extraídos de periódicos contemporáneos al autor y de los propios poemas— pudo conseguirse una síntesis de cuatro ejes temáticos generales sobre los cuales se mueve *Veinte poemas para ser leídos en el Tranvía: noche*,

Fig. 5. Carrusel pictórico.

mar, plaza y calle. Cada una de estas estructuras temáticas cobija una serie de palabras y construcciones discursivas pertinentes al tipo de poema que se va a generar; a su vez existe una clasificación para las palabras compartidas entre estructuras temáticas.

Al implementar este sistema desde el código, ya no ocurren errores tales como la generación de un verso descriptivo sobre una zona portuaria presente en una estrofa donde se describe un corso o el interior de un casino. Consiste en un procedimiento de carácter sencillo, cuya derivación adquiere una importante complejidad al tener que determinar una síntesis algorítmica de un autor literario.

Los algoritmos disciplinados están ocupando lugares de importancia en el desarrollo de sistemas específicos. Cabe destacar que un programa que se entrena a sí mismo no tiene por que consistir en un complejo algoritmo de redes neuronales; existen algoritmos de estructura sencilla, que recuperan y clasifican el comportamiento de una serie de usuarios a lo largo de una sesión.

La idea de expandir la obra de Gironde hacia nuevos formatos y soportes ha posibilitado la investigación y el desarrollo de diferentes dispositivos que generan experiencias diversas. El concepto de expansión es retomado a partir del libro *Cine expandido* (Youngblood, 2012), entendido como una práctica artística en evolución y llevando el arte mediático a una exploración en varios niveles que suponen nuevos modos de interacción con el material poético. Escenarios proyectados, juegos tipográficos, descomposición granular del sonido, teléfonos que dialogan con el público, un robot sensible, máquinas de escribir inteligentes. El acto poético se multiplica, adoptando formas inéditas. La *Máquina Gironde* se constituye en el motor de todo el proyecto, regulando la lógica y el comportamiento del ecosistema que constituye la propuesta de expansión de su obra.

Equipo de Investigación: Ignacio Buioli, Evangelina Lepore, Oscar Pablo Di Liscia, Fabricio Costa, Javier Pistani, Cinthia Mancini, Santiago Braida, Nicolás Carpena.

Referencias

Documentación de la investigación www.oliverioexpandido.com.ar/home
Sitio Web con App "Máquina Gironde" ibuioli.com.ar/maquina-gironde/
Libro "20 poemas para leer en el tranvía". <https://archive.org/details/20poemasparaserl-00giro/page/n7>

Bibliografía

- Aristóteles** ([340 AC] 2011). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Borges, Jorge Luis**. "Ultraísmo." *Nosotros* (Buenos Aires), vol. 39, no. 151 (December 1921): 466-471.
- Di Liscia, O. P.** (2016): "Granular synthesis and spatialisation in the Pure Data environment". En: PD-Con 2016 *Proceedings*. Waverly Labs, NYU, New York, USA. pp.25-29.
- Campbell, Jim**. 1996. *Ilusiones de diálogo: Control y elección en el arte interactivo*. Conferencia presentada originalmente en el Museum of Modern Art, Nueva York, mayo de 1996.
- Chomsky, Noam**. (1972) *Studies on Semantics in Generative Grammar*. Mouton & Co. N.V., Publishers, The Hague, Tercera Edición (1976).
- Chomsky, Noam**. (1988) *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies* (CBC Massey Lecture). Paperback.
- Debord, G.** ([1967] 2005) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.
- Galanter, Philip**. (2003) *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*. Conferencia presentada originalmente en International Conference on Generative Art. Milan, Italia: Generative Design Lab, Milan Polytechnic.
- Latour, B.** (2007) "Nunca fuimos modernos", Buenos Aires, Ed. S XXI. McCormack, Jon. Bown, Oliver. Dorin, Alan. McCabe, Jonathan. Monro, Gordon. Whitelaw.
- Mitchell**. 2012. *Ten Questions Concerning Generative Computer Art*. Disponible online en <http://jonmccormack.info/wp-content/uploads/2012/10/Ten-QuestionsV3.pdf>
- McDermott, Drew**. 2007. *Artificial Intelligence and Consciousness*. Yale University.
- Youngblood, G.** 2012. *Cine expandido*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Bs. As.

Archivo

Camila Estrella

Robert Rauschenberg

Donald Saff



DIUCAS
CANARIOS
PALOMAS
FAISANES
GALLINETAS
JAULAS
VETERINARIA
ALIMENTOS
PARA
PAJAROS
PECES
PERROS
PLANTAS

BUYES
AVILLAS
M/ OS
PARA
ICUARIOS
PLANTAS
TODAS
POLI
T

PERRO
EL
MUNDO

Desarchivar R.O.C.I.

Rauschenberg Overseas Culture Interchange

Camila Estrella

Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabiliza en alguna significación, no será jamás la memoria ni la amnémesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria.

J. Derrida, *Mal de archivo*

Quisiera comenzar pensando en los usos variados que se le pueden otorgar a un archivo, a las aproximaciones y exigencias que pueden requerirse al enfrentar un material compuesto por gran cantidad de datos, de imágenes, de listas de contactos, de fotografías, donde cohabita la banalidad con lo relevante. Todo eso esboza que el archivo puede llegar a homogeneizar la vida del artista, en este caso la de Robert Rauschenberg, visibilizando parcialmente su intimidad. ¿Cómo bucear en este mar de datos, cómo buscar y desclasificar aquello que es puntual pero contradictoriamente impreciso?

Estamos hablando del archivo de un artista, que en su larga y productiva carrera fue capaz de formar una extensa paleta iconográfica, donde la fotografía funciona como un punto inicial para trabajar en base a ella y a sus múltiples posibilidades de reproducción y trasposos mecánicos y manuales, un uso de la fotografía que mas bien buscaba igualarla a las manchas u objetos que podían convivir en una misma obra, un uso de la fotografía que la desplazaba y proyectaba alejándose de su estetización purista. Entonces, es interesante ver

que también en la propia práctica artística de Rauschenberg aparece un archivo de imaginarios que van a revenir en distintos períodos de su obra, siendo la fotografía una constante. (Ejemplo de ello son algunas de las fotografías que toma en Chile en 1984.)

En síntesis, la constitución de sus obras en base a la idea de collage, donde la diversidad de orígenes de materiales e iconografía confluyen en un resultado que apela al archivo sin llegar a formar a uno, son partes de archivos posibles pero que se mezclan y activan porque fueron desarchivados y reciclados.

En la investigación "ROCI: derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile" podemos constatar que los usos de los archivos han sido totalmente variados, en distintos contextos, con distintos estándares y clasificaciones. Así como el proyecto mismo de Rauschenberg trataba de una gira de intercambio cultural, esta investigación también debió viajar, pero en sentido contrario, completando de alguna manera el intercambio que hace más de treinta años se inició con Chile.

Página anterior:
Fig. 1. *Copperhead Bite XI*, Robert Rauschenberg, Acrílico y óxido sobre cobre, 246,1 x 130,2 cms. Hall de la Cámara de Diputados del Congreso Nacional, Valparaíso, Chile.

1.

La investigación partió al revisar los archivos de prensa que tiene la biblioteca del MNBA además de material bibliográfico; un catálogo sobre el proyecto ROCI y otros libros monográficos sobre Rauschenberg, coincidiendo con la fecha en que se cumplían treinta años de su visita.

Esta fue la primera fuente: recortes de diarios pegados sobre hojas de roneo, fragilizados por el tiempo. La lectura de esa prensa del año 1985 activó muchas interrogantes, la exposición aparecía como un evento extemporáneo en medio de un país devastado social y hasta físicamente post terremoto, un evento que sorprendía por su inverosimilitud con el contexto chileno.

El acontecimiento que esta visita generó fue como un gran despliegue que pareció accidental e incomprensible, y como bien lo percibió Pablo Oyarzún en su texto de 1985, Todo fuera de contexto: no existía contexto posible para recibir dicha visita y viceversa.

Fig. 2. Archivos de prensa. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.



ESTUDIANTES EN MUESTRA DE RAUSCHENBERG. — Alumnos de los colegios municipalizados de Providencia, pertenecientes a los Talleres de Dibujo y Pintura creados por la Corporación Cultural de la comuna, visitaron la exposición del artista norteamericano Robert Rauschenberg, que presenta con el auspicio de "El Mercurio", el Museo Nacional de Bellas Artes. Los futuros creadores contaron con el apoyo de la dama guía especializada del Museo, María Paz Avendaño, quien los introdujo en el asombroso universo del famoso exponente. Los estudiantes son de Enseñanza Básica y Media, y se unen en un común interés por el arte.

El Mercurio
19 julio 1985

Robert Rauschenberg: "Chile Constituye Centro Cultural De Jerarquía"

■ El artista sostuvo ayer un encuentro con estudiantes de arte de distintas universidades.

"Chile es uno de los países más importantes de Sudamérica y constituye un centro cultural y artístico de jerarquía. Por eso monté aquí mi exposición", señaló el artista Robert Rauschenberg, durante un encuentro con casi un centenar de estudiantes de arte de las universidades de Chile y Católica, y de institutos privados, efectuado en una de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes.

Rauschenberg, reconocido mundialmente como impulsor del Pop Art, el arte conceptual, las pinturas técnicas mixtas y vanguardia, dijo que la idea de este encuentro "era intercambiar ideas con la juventud chilena".

Durante la reunión, que duró una hora y media, el artista fue consultado respecto a diferentes aspectos de su vida y carrera.

Ahondando los motivos de realizar su exposición en Chile, expresó: "Quise mostrar mis obras que plasme cuando vine en octubre de 1984. Ahí conocí el desierto, su gente, saqué fotografías y me informé intensamente acerca del país. Quedé impresionado con lo que vi, el desierto, las minas de cobre, y la belleza de sus minerales".

Luego, sobre por qué su exposición es itinerante, indicó: "Viajamos alrededor del mundo en una misión de paz, a la manera de un misionero. Además, en cada país queremos dejar algo de la cultura de otros pueblos".

Refiriéndose a sus obras, dijo: "Son para gente que tiene curiosidad. La comprensión de mis trabajos está en el interior de cada persona y cada una de mis obras es una invitación. De tal forma, que quienes las observan sacan sus propias experiencias". En cuanto a la creación artística, acentuó que ésta es producto de la riqueza interior de su creador y nunca de compromisos extraños arte.

A una pregunta de la ampliación del aeropuerto Mataverí de la Isla de Pascua, para el aterrizaje de los transportadores espaciales de la NASA, en tono gracioso comentó: "No conozco la Isla de Pascua".

Por otra parte, un funcionario del Museo expresó que en el primer día de exhibición de la muestra, patrocinada por "El Mercurio", habían asistido aproximadamente unas mil quinientas personas, en las que se incluyen seiscientos escolares.



Un aspecto de la multitudinaria reunión que sostuvo ayer, en uno de los salones del Museo Nacional de Bellas Artes, el artista Robert Rauschenberg con estudiantes de arte de distintas universidades e institutos de la capital.

los cultivos más not
19 julio 1985



En el Museo de Bellas Artes pueden usted apreciar el "action painting" de Robert Rauschenberg. Las pinturas de Rauschenberg tienen una gran ventaja: no hay que saber inglés para entenderlas.

Rauschenberg: El Trasgresor

Por José Donoso



El presente texto es parte del catálogo de la exposición "El Viajero Blando de Rauschenberg", que actualmente se presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La mirada envuelve fácilmente. Cada tanto tiempo debe ser revitalizada, renovada, expuesta al horror, o al encanto, para probar si puede aún saltar más allá de su sombra, o si logra al menos de la imaginación. Porque en el arte que importa, el artista nunca se conforma con un arte que se puede reflejar, para nada de reflexión. Así, la fatiga de los materiales del arte, que es un fenómeno cultural y no cultural, no es el mismo como todo en el arte de Rauschenberg, cada tanto tiempo necesita ser renovado, un definitivo desmoronamiento. Entonces nada puede permanecer dentro de un orden que sería equivalente a un destino único inmutable. Se debe cambiar todo para afirmar el significado de todo y renovar la mirada con el proceso de hacer realidad la presencia de una verdadera contemplación.

En la invitación que Rauschenberg nos viene haciendo desde el fondo de la década del cincuenta, al gran trasgresor se levanta contra la opción única de la presencia de los objetos naturales, adheridos a una sola historia, a un solo destino, a una sola identidad, e inventivos a renovar, a renovar críticamente los límites de esas identidades, nos propone mirar y nos invita a conquistar esos dramáticos momentos. Así, para esta extraña y prometedora operación moral que

consiste en no aceptar el destino único predefinido, Rauschenberg nos propone que los contempladores nos transformemos. En Rauschenberg, no lo que vemos es, sino que sus posibilidades, aquello que se transforma al contemplar la totalidad del todo, de un sistema, que las implicaciones de Rauschenberg son opciones definitivas del determinismo, sino invitaciones a comprender que la presencia no es lo que es, sino que en su propia plástica posible trasciende. Los límites reconocibles de los objetos son sublimados, no trascendidos, a lo menos conditio en un catalizador de posibilidades que el contemplador, antes de transformarse en trasgresor, encuentra en ellos. Rauschenberg nos invita a aceptar la operación moral, intrínsecamente humana, de reinventar límites variables para los objetos que hasta no inventados sólo constituyen una posibilidad (la).

Para realizar esta función, en la que interviene el artista y la propia Rauschenberg, se propicia de un proceso plástico esencial, discernible, observable, perceptible, con una distancia perceptualmente de la identidad. Es un hecho que los objetos son para superficie remota de la mirada, para revelar que la mirada se funda en base de acciones, en las que Rauschenberg no vive ni se manifiesta, sino que vive en los objetos que se crean, hasta que se crean los objetos naturales se transforman al desestructurarse,

constituyen el material de que se nutre la plástica del artista porque no son duras y sostenidas, sino flexibles y cambiantes, no identificados y no, sino éppen que se presentan para que la imaginación lo distinga de ser cosa: toda superficie da nacimiento a otra superficie y a otra, y por lo tanto a otra identidad discernible y a otra, y a otra interior y a otra. Lo que existe entonces es el orden preestablecido de la historia, hay que salvarlo transformándolo mediante la mirada en pura superficie creativa, apta para ser trascendida por medio de cualquier cambio que extienda su destino.

El tiempo plástico de Rauschenberg es lo que los espectadores más notan. Pero no debemos olvidarnos de que, así como, un agua y que a través de él ha llegado a ser el líquido plástico de una época, no sólo líquido sino también, si no se adherirán a un orden propio cada vez, a promoverse, a moverse, a moverse, no es un orden natural, porque sólo en Rauschenberg es arte que ha llegado a su apice. Lo artificial, a mover, el artista, el objeto que se crea por la imaginación dentro de un orden subterráneo, en otro género de orden, que lleva un campo de significado abstracto, nuevo, frágil como todo en arte, que si se mueve un centímetro, si el artista una imagen, si se cambia un tono, se vuelve y se pierde la identidad del objeto creado. La creación es una gran obra plástica, a la vez que un hecho, que es lo que permite que el objeto —o el elemento— que es lo mismo— sea lo que nos hace trasgresor quien que fuera más allá de los límites naturales, para que de este modo renueva la mirada retrospectiva.

Fig. 3. Archivos de prensa. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

2.

El segundo acercamiento fue visitar la Cámara de Diputados, en el Congreso en Valparaíso. Es ahí donde se encuentra “archivada” una obra de Rauschenberg: *Copperhead Bite XI*, donación que realizó para el pueblo de Chile después de su visita y que es parte de una serie de obras en que utiliza planchas de cobre como soporte de traspasos de imágenes capturadas en Chile y otras intervenciones. Esta forma de retribución fue una práctica realizada en cada país que visitó Rauschenberg durante el proyecto ROCI.

Si bien la obra se encuentra expuesta de forma permanente en un hall de gran concurrencia, su condición es la de pertenecer a una colección de pintura nacional de distinta época y estilo. Sigue siendo en cierta forma un accidente, que no logra todavía contextualizarse con un país, ahora bastante distinto. Entre desconocimiento por parte del público y la aprehensión de resguardar una obra millonaria, su apreciación y movimiento se encuentran bastante limitados.



Fig. 4. *Copperhead Bite XI*, Robert Rauschenberg, Acrílico y óxido sobre cobre, 246,1 x 130,2 cms. Hall de la Cámara de Diputados del Congreso Nacional, Valparaíso, Chile.

3.

El tercer paso fue más extenso, visitar esta vez los archivos de la Fundación Robert Rauschenberg en Nueva York, durante cuatro jornadas de revisión de cajas y carpetas con todo tipo de material escrito y audiovisual. En esas cajas estaba todo lo concerniente al viaje, toda la correspondencia, la producción de la gira por Chile: contactos, registros de la inauguración y de la muestra. Parte del rol del director artístico del proyecto ROCI, Donald Saff, era guardar este material.

Entre lo más sorprendente se encuentra una nota con los nombres de Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Luz Donoso, información que probablemente fue anotada después de la inauguración donde Zurita fue presentado a Rauschenberg brevemente. Este nexo dio pie para que posteriormente Zurita a través de su editorial pidiera a Rauschenberg una imagen para la portada de la versión bilingüe de *Anteparaíso*, a lo que obtuvo una respuesta más que favorable: Rauschenberg preparó una imagen especialmente para el libro, usando fotografías del norte de Chile.

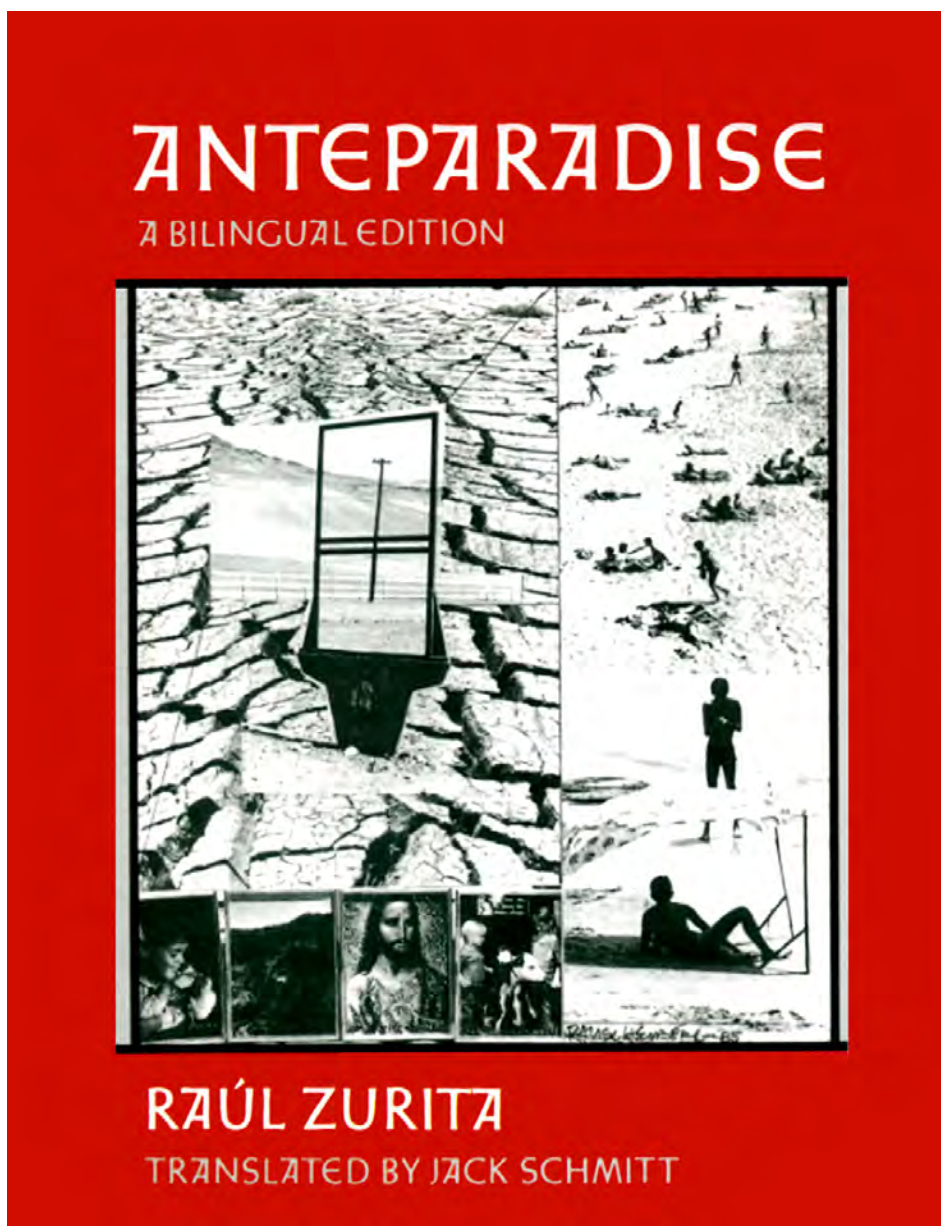
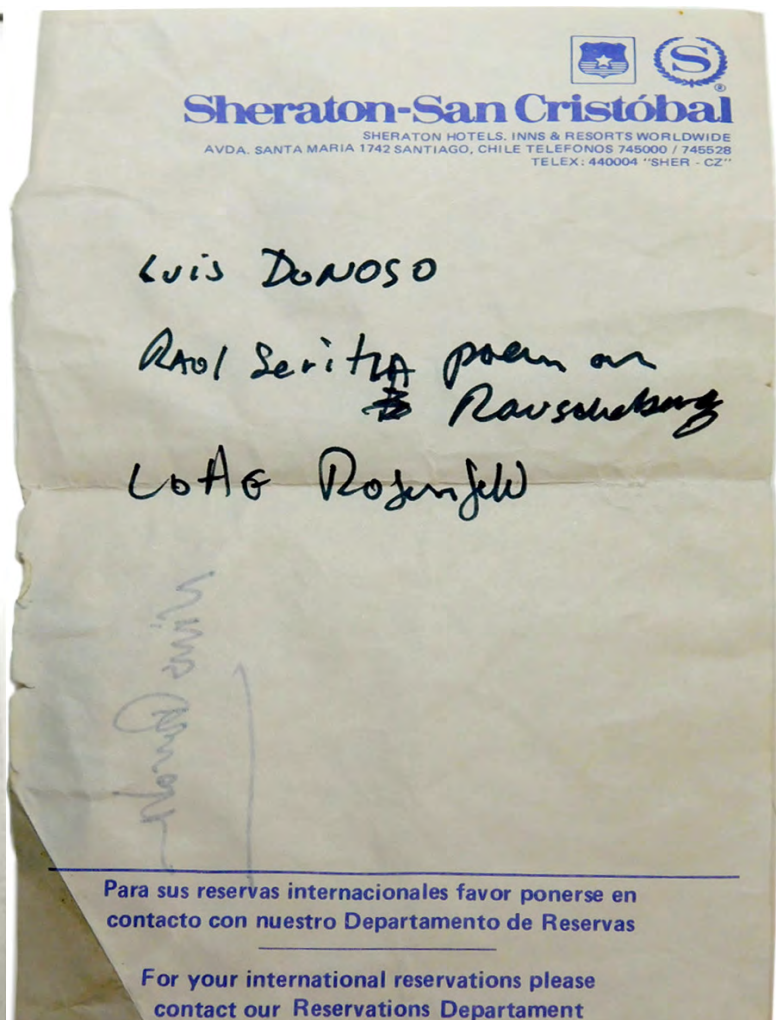
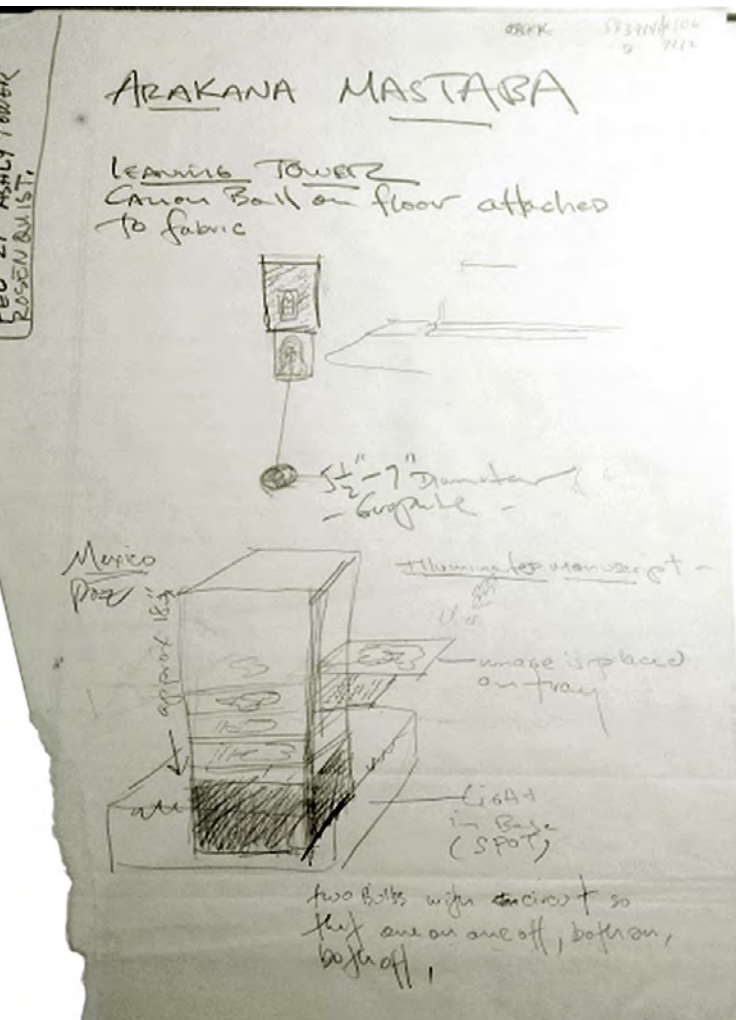


Fig. 5. Portada Edición bilingüe de *Anteparaíso*, University of California Press, 1986. Imagen gentileza de Raúl Zurita.

Durante la visita a la Fundación que ocupa el edificio que Rauschenberg adquirió y que fue su residencia y taller, se pudo comprobar también que a partir de la producción de las obras denominadas ROCI Chile en las cuales fueron utilizadas planchas de cobre como soporte – de ahí el interés de Rauschenberg de viajar al norte y conocer Chuquicamata– el metal fue un recurso que siguió empleando de esa manera en obras posteriores.

Es importante mencionar además que luego de la exposición final del proyecto ROCI en la National Gallery en Washington, fueron donadas 29 obras a este museo, de las cuales tres pertenecen a ROCI Chile.

Fig. 6, 7. Notas ROCI/Chile, Archivos de la Fundación Robert Rauschenberg, Nueva York, EE.UU.



Para sus reservas internacionales favor ponerse en contacto con nuestro Departamento de Reservas

For your international reservations please contact our Reservations Department

4.

Pero existía un material todavía más relevante y cercano, un material no archivado, que existía en la experiencia espontánea, en la posibilidad del encuentro, del diálogo con la coreógrafa chilena Carmen Beuchat, quien fue asistente y amiga de Rauschenberg por cerca de veinte años.

Este encuentro significaba trasladarse a Pucón, visitar sus dominios, su lugar de creación, de contemplación, de retiro, el antónimo de la institucionalidad oficial que archiva obra y vida de un artista. Sin embargo, fue en el edificio que alberga la Fundación Rauschenberg donde Carmen trabajó, compartió, participó de acciones de arte, un lugar que fue de pura experiencia.

El testimonio de Carmen, sus recuerdos, fotos no clasificadas, la inspiración y el aprendizaje desarrollados en torno a la figura de Rauschenberg y de sus prácticas artísticas, de colaboración constante con quienes fueron sus cercanos y entendieron que la simpleza y fluidez de los procesos creativos estaba sujeta a una observación de lo cotidiano y sus acciones, todo aquello, dio cuerpo de manera intensa a la orientación que podía tomar esta investigación, en el sentido de constituirse igualmente como una obra.

Para resumir, en este proceso lo central estaba fuera del archivo, lo más relevante de esta y quizás de toda investigación, aparece fuera de la base de datos, no está clasificado. Es el "hallazgo" lo que hace a la investigación, el hallazgo es lo que levanta al conocimiento nuevo y lo proyecta.



Fig. 8. *Altar Peace*, Robert Rauschenberg, ROCI Chile, 1985, National Gallery, Washington DC. Acrílico sobre lienzo con marco de aluminio más objeto de aluminio y estaño, 126x90x24 pulgadas. Imagen gentileza de Fundación Robert Rauschenberg.

Una conversación sobre *Arte y R.O.C.I.*

Robert Rauschenberg y Donald Saff

El siguiente documento es una traducción basada en la entrevista realizada a Robert Rauschenberg por su amigo y colaborador Donald Saff en Isla Captiva, Florida, en Noviembre de 1990. Se incluyen los pasajes relacionados a su trabajo en Chile.

Introducción

Durante 1976, luego de su retrospectiva en el actual Museo Nacional de Arte Americano en Washington (actual Smithsonian American Art Museum) y en conjunto a un tour por Estados Unidos, Robert Rauschenberg comenzó a pensar en una exhibición de carácter internacional.

Con el título temporal del “Tour alrededor del mundo de Robert Rauschenberg”, se llevaron a cabo conversaciones con la Agencia de Información de los Estados Unidos, y posteriormente con el museo de Arte Contemporáneo en los Ángeles.

Aunque la mayoría de sus características fueron después incorporadas en el Proyecto de Intercambio Cultural en el Extranjero (ROCI en inglés), el proyecto original consistía en una selección fija de obras. En el caso de ROCI, la exhibición iría cambiando y evolucionando continuamente, en función de la respuesta que tuviera en cada país anfitrión.

Rauschenberg viajaría a lugares en donde nunca había exhibido antes y, siempre que fuera posible, se tomarían en cuenta aquellos países ajenos al Arte Occidental contemporáneo, cuya economía y política mantuvieran un contraste con la de Estados Unidos.

No sería hasta la visita de Rauschenberg en 1982 a Jingxian, provincia de Anhui, China, que el potencial de lo que sería ROCI fue vislumbrado por primera vez.

Rauschenberg trabajó en uno de los molinos de papel más antiguos del mundo. La interacción que ocurrió en Jingxian entre lo antiguo y lo nuevo, el Este y Oeste, lo provinciano y lo internacional, le dió al proyecto ROCI un ímpetu y energía que lo terminaría impulsando a escala global, tanto en lo artístico como en lo práctico.

Como consecuencia, se terminó por ver a ROCI como un modo de comunicación, y un puente entre culturas dispares.

La decisión de Rauschenberg por traer a la palestra temas como la paz mundial y el entendimiento involucraba nuevos riesgos. En la búsqueda de paz, existía el riesgo de encontrar hostilidad. En la búsqueda del entendimiento, el riesgo de ser malentendido.

Sin embargo, abandonar dicha meta implicaría conformarse con un resultado mucho menor al propuesto por ROCl, un acto de irresponsabilidad ante la libertad tan deseada por Rauschenberg.

La breve historia de ROCl se encuentra repleta de éxito y frustración, llena de esperanzas alcanzadas y promesas rotas; arrebatos de genialidad y períodos de embotamiento, acción e inacción. Sin embargo, también es una historia de ideas e ideales más allá de su límite formal. En este sentido, ROCl puede ser considerado como el resultado y la extensión y del cariño que Rauschenberg siente por el arte y las personas. Su extraordinaria habilidad para trabajar en armonía colaborativamente, en contextos poco familiares e incluso hostiles, da cuenta de su manera de unir las diferencias.

Su forma de trabajar y compartir con los demás son un modelo de ideal social y cultural en la búsqueda de alcanzar un objetivo en común. El señor Rauschenberg honra el disentimiento surgido entre distintos grupos y culturas, mostrándonos a través de su arte que, celebrando dichas diferencias, nuestra vida se vuelve más completa y valiosa.

Efectivamente, ROCl es la manera en que Rauschenberg actúa a favor de conceptos tan amplios y abrumadores como la paz y el entendimiento. Creyendo que el responsable de tales asuntos, no son los gobiernos ni las instituciones, sino cada individuo.

Es ingenuo pensar que ROCl pueda guiar a las naciones a negociar la paz de forma inmediata, sin embargo Rauschenberg confía en

el poder que el Arte posee para propiciar la comprensión y liberar aquella energía esencial para la paz.

ROCl es el antídoto que un artista ofrece ante la desazón producida por la agresión y discrepancia actual. Rauschenberg ha comentado que “la paz podría estallar en todos lados si la gente pensara en ella de forma tan agresiva como piensan en la guerra”.

Donald Saff

Rauschenberg sobre Chile

Donald Saff (**DS**) y Robert Rauschenberg (**RR**)

RR. el proyecto ROCl tuvo un inicio muy agitado. ***

DS. En México fue enormemente exitoso. A pesar de lo atractivo del proyecto, y sumando las invitaciones por parte de muchos países, ROCl se encontraba entonces en un punto que, debido a la falta de apoyo financiero, su inicio podría haber sido su único acto final.

Siendo su éxito el origen de su eventual fracaso. Recibiste consejos de casi todo el mundo, quienes consideraban esto como...

RR. Una idea ridícula.

DS. ...y que ya era tiempo de parar.

RR. Correcto, ROCl será siempre un ejemplo de que, sin importar que tan inaudita sea la idea, cualquier individuo puede triunfar. Que la adversidad puede volverte aún más fuerte. No se veía muy prometedor en aquel momento en México... además de que odiaba la idea de aceptar todos esos consejos. Todo el mundo decía “¿Ves? Te dijimos que no iba a funcionar.”

DS. Tu respuesta fue retornar a tu estudio y comenzar el trabajo con Chile.

Al poco tiempo de llegar, nos encontramos con una situación muy curiosa. El Museo Nacional de Bellas Artes había sido puesto a nuestra disposición. La disidencia ante el régimen de Pinochet nos instaba a venir, pero nos pedían que evitáramos exhibir en el Museo. Volviste de Tobago el 22 de Octubre y viajaste a Chile, a petición mía, el 25 de Octubre, siendo recibido entre el ruido de balas y manifestaciones.

RR. Súmale a eso dos terremotos. Suena muy romántico ahora, pero todas esas cosas fueron verdad.

DS. Una vez de vuelta en los Estados Unidos, fuimos muy criticados por nuestra decisión de llevar el show a Santiago.

RR. La gente en Chile, a pesar de que nos deseaban desesperadamente, no nos querían exponiendo en aquel lugar, ya que se vería como un apoyo a la condición en la que se encontraban.

José Donoso, su poeta más reconocido en aquel momento, no entendía nuestras razones de exponer en el Museo, tenía la misma reacción a la que me refería recientemente.

En ese tiempo, el único medio libre de comunicación era a través de las iglesias, ya que el gobierno controlaba la prensa.

Tuve que persuadir insistentemente a José (o Pepe como lo llamaban), el cual quería que exhibiera en una Iglesia. Debido a Pinochet, la Iglesia era la única institución que era aún respetada por la gente.

Para mí, no había forma de que una iglesia necesitara tanto arte. Creo que eso fue lo que lo convenció. Se dió cuenta de que era verdad, y una vez informado de nuestro sentir con

respecto a ROCI, acordó escribir un ensayo introductorio.

DS. Posteriormente, viajé a España. Recuerdo la reacción de los españoles, alabando tu plan de ir a Chile. Ellos sentían que uno de los errores más funestos perpetrados contra el pueblo español durante el régimen de Franco, fue el tener que sufrir de un aislamiento cultural. Los beneficios de dicho aislamiento son para el dictador, nunca para su gente.

La exhibición terminó siendo en el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile. Pusieron sobre la fachada un retrato tuyo, junto al de figuras como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

El museo, glorioso en nuestra primera visita, se encontraba ahora dañado por el posterior terremoto. Necesitaron de tu ayuda para su restauración, de forma que el show pudiese realizarse. El catálogo incluyó la introducción escrita por Donoso. Creaste una paradoja al utilizar el principal museo estatal (obteniendo una mayor visibilidad frente al público) y a la vez siendo presentado por un autor disidente muy conocido.

Finalmente todo esto fue recibido con gran admiración, tanto por artistas como estudiantes, una vez que entendieron la premisa de ROCI. Se dieron cuenta al final de que no se trataba de un proyecto del Gobierno Americano, sino una exhibición privada concebida y financiada exclusivamente por ti.

¿Qué opinas de Chile en particular? ¿Cuál fué tu impresión de su gente y del paisaje?

RR. Creo que Chile es uno de los lugares más bellos del mundo. En el norte, se pueden encontrar desiertos y vetas de cobre. Para llegar allí, manejé casi todo un día desde Santiago, con el objetivo de fotografiar la forja del cobre y su proceso, una vez que volviéramos de las minas.

Tuvimos momentos difíciles. De hecho, nos tomó un día y medio obtener el permiso (ya que la minas son una operación gubernamental) a pesar de que ya teníamos permiso de ir y fotografiar el proceso de fundición.

Durante el camino de vuelta, encontramos algunas llamas pastando en las colinas. Salí del auto y un par de llamas se nos acercaron, también encontré tres grandes rocas color turquesa yaciendo en medio del desierto.

Todas fueron experiencias reales, las llamas, la fundición y las fábricas.

Te vas moviendo por todo tipo de paisajes rurales...hermosas tierras de cultivo, grandes playas, excelentes mariscos en todo el lugar... la gente era simplemente maravillosa. Nunca fuimos rechazados por ser extranjeros de forma alguna.

Durante la presentación en el Museo, nos encontramos con un poco de hostilidad premeditada, lo cual me hizo preguntarme qué había hecho mal.

A una cuadra del museo teníamos este lugar, un pequeño bar al que llamamos nuestra "oficina". Cada vez que cualquiera que estuviera trabajando en el proyecto se sentía frustrado, íbamos a "la oficina" a conversar.

Ahí, en el bar, terminamos conversando con las mismas cinco personas —en medio de una masa de más de cien— quienes nos enfrentaron durante la presentación en el museo. Ellos admitieron en "la oficina" que habían sido pagados para actuar así.

DS. ¿Causó este evento alguna distracción con respecto a la exhibición?

RR. Era justamente lo que trataban de provocar, que nadie se fijara en los trabajos.

El día después que nos fuimos, volví al Museo a revisar la exposición una vez más. Un grupo de personas se me acercó, pidiendo disculpas por los alborotadores... fue muy conmovedor.

Durante todo el período de la exhibición Pinochet no asistió, ya que si sacaba un pie de su casa, corría el riesgo de ser atacado.

DS. En el caso de Chile, creaste la pieza *Araucan Mastaba*, utilizando plata que los indígenas araucanos utilizan, junto al lapislázuli. También realizaste *Copperhead Bites* (la serpiente cabeza de cobre muerde, en español.) producida sobre láminas de cobre. ¿Cuál es el significado de ese título?

RR. Es un juego de palabras respecto al nombre de un tipo de serpiente (Cabeza de Cobre).

DS. ¿Y la serpiente es Pinochet?

RR. No, las imágenes son la mordida hecha en el cobre.

Publicación autorizada por Donald Saff.

Traducción realizada por Daniel Estrada para el proyecto de investigación "R.O.C.I.: derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile", dirigido por Camila Estrella, Fondart Investigación 2017, Fondos Investigación DAV, Universidad de Chile.

Mónica Bate Vidal

Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y Magíster del *Interactive Telecommunications Program* de la Universidad de Nueva York. Actualmente es académica de la Universidad de Chile y su producción e investigación artística operan desde la idea de revisitar y reproponer las materialidades que constituyen las tecnologías electrónicas para hacer una lectura de la situación relacional entre los sistemas inorgánicos y orgánicos. Ha escrito ensayos y artículos para publicaciones editadas por la Universidad de Chile y ha expuesto tanto en Chile como en el extranjero, destacando la muestra *Artificially Intelligent* en el Museo Victoria & Albert de Londres, Bienal de Artes Mediales y Reverberancias en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, el Festival +CODE en Buenos Aires y el Simposio ISEA en Manizales.

Es parte del equipo Media MAC-Anilla del Museo de Arte Contemporáneo y también del directorio de Fundación Flores, ONG dedicada a explorar las posibles convergencias entre la práctica artística y científica.

Gonzalo Díaz

Nació el 13 de marzo de 1947. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1969. Se licenció en 1975. Es actualmente Profesor Titular de la Facultad de Artes impartiendo docencia de pre y postgrado en artes visuales.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales, entre las que se destacan *¿Qué Hacer?* (1983), *Banco-Marco de Pruebas* (1987), *Lonquén* (1989), *El Padre de la Patria* (1994), *Unidos en la Gloria* y en *la Muerte* (1997), *Quadrievium* (1998), *Rúbrica* (2003), *Índice* (2010). Ha participado en muestras colectivas y en Bienales Internacionales, entre otras, las de Sydney, Sao Paulo, La Habana, Porto Alegre, Shanghai, Venecia, Documenta de Kassel, Valencia y Trienal de Chile.

Se han ocupado de su obra importantes escritores, críticos, filósofos e historiadores del arte, entre ellos, Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Rodrigo Zúñiga, Federico Galende, Willy Thayer, Sergio Rojas, Roberto Merino, Guillermo Machuca, Justo Pastor Mellado, Carlos Pérez V.

Ha obtenido importantes reconocimientos, como el Premio Chile-Francia (1983), las becas de residencia del Gobierno Italiano (1981) y de Artist's Agency (1993), las Becas Guggenheim (1986), Andes (1998) y Pollock-Krassner (2008), el Premio Altazor (2000), el Premio Nacional de Arte (2003) y el Premio Municipal de Arte (2006). Ha podido realizar varios de sus proyectos mayores de producción artística gracias al financiamiento obtenido mediante concursos FONDART y otros proyectos concursables de carácter internacional.

Olafur Eliasson

Nació en 1967, creciendo entre Islandia y Dinamarca, estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca entre los años 1989 y 1995.

El trabajo de Olafur Eliasson proviene de su interés en el estudio de la percepción, el movimiento, la experiencia sensible, y la noción del ser. Sus trabajos comprenden distintas disciplinas como son la escultura, la pintura, la fotografía, el cine y la instalación. Muchas de sus obras exceden el espacio exhibitivo de la galería y del museo, situándose en una esfera más amplia por medio de la producción de proyectos arquitectónicos e intervenciones en el espacio público. En el último tiempo ha influido en el campo de la enseñanza del arte y la sustentabilidad, por medio de proyectos sociales y comunitarios a escala global.

En la actualidad vive y trabaja en Copenhague y Berlín, ciudad en donde fundó el Estudio Olafur Eliasson (1995), el cual alberga a un equipo multidisciplinario de más de cien personas. Como profesor en la Universidad de las Artes de Berlín, dirigió el Institut für Raumexperimente (Instituto de Experimentos Espaciales 2009-2014), un programa experimental en educación artística, cuyo enfoque fue comisariar situaciones de aprendizaje mixtas entre las distintas micro ecologías provenientes de sus diversos colaboradores

(Basado en: <http://olafureliasson.net/biography> y el Instituto de Experimentos espaciales www.raumexperimente.net).

Camila Estrella

Nació en 1976. Artista e investigadora. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile, Doctora en Filosofía Universidad Paris 8, Francia.

Ha participado en seminarios, diálogos y proyectos investigativos en la Universidad de Chile, donde ejerce actualmente la docencia, así como en otras instituciones de educación superior.

En 2013, realiza la exposición *Polaroid Epistolar* junto a Daniela Fernández en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Parque Forestal. Ambas editan el libro catálogo de la muestra. En 2016 participa como investigadora y expositora en la muestra colectiva *Imagen Intermedia* en el Museo de Arte Contemporáneo, del cual es parte de su colección. Dirige el proyecto de investigación en Artes Visuales *R.O.C.I.: derivaciones de la visita de Robert Rauschenberg en Chile* (FONDART 2017).

Cristián Gómez-Moya

Es Doctor en Historia y Teoría del Arte, y académico del Programa de Estudios Visuales y Mediales, Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Chile.

Ha desarrollado un amplio trabajo como editor de publicaciones, entre ellas, *Arte, Archivo y Tecnología* (2012), *ACICLOPEDIA. Breviario sobre la forma más allá del canon* (2016), *CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales* (2017). Es autor de los libros *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (2012) y *Human Rights/Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación* (2013) y *Hegemonía y Visualidad (1987/2017). Documento de arte* (2018).

Martín Groisman

Doctor en Diseño por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciado en Psicología (UBA). Realizador audiovisual, docente e investigador en medios audiovisuales y sistemas interactivos. Director de la Maestría en Diseño Interactivo (UBA). Profesor Titular de "Medios Expresivos 1 y 2" en la carrera de Diseño Gráfico (FADU-UBA). Profesor Titular de "Artes Multimediales 1" en Artes Multimediales en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Co-Director del "Seminario Internacional de Narrativas HiperTextuales (NH/T). Miembro del Consejo Ejecutivo de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia (ICLA-UNR). Miembro del Comité Científico de SIIMI - Simposio Internacional en Innovación y Medios Interactivos.

Valentina Montero Peña

Curadora, investigadora y docente en arte contemporáneo, especializada en los cruces entre estética, ciencia, tecnología y sociedad. Doctora en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, línea Imagen digital por la Universidad de Barcelona; periodista, licenciada en Estética, y Máster en Comunicación en Nuevos Medios por la Universidad Ramon Llull.

Ha trabajado como curadora e investigadora para MECAD -Media Center d'art i diseny-, IDEP, Mediateca Caixa Forum, en Barcelona; Bienal de Artes Mediales de Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, Encuentro Lumen en Magallanes, entre otros. Es docente del Magíster de Artes Mediales de la Universidad de Chile y del Magíster de fotografía de la Universidad Finis Terrae. Desde 2005 integra el directorio de la Corporación Chilena de Video. Es editora de la revista de fotografía Atlas Imaginarios Visuales, directora del proyecto PAM / Plataforma Arte y Medios e investigadora postdoctoral Conicyt/Fondecyt 3180403 en la Universidad Finis Terrae.

María Francisca Montes

Artista Visual. Es Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y Magíster en Artes Visuales de la misma casa de estudios. Su trabajo se desarrolla mediante el lenguaje de la fotografía y durante los últimos diez años ha realizado su obra en torno a la visión aérea y al flujo de los cuerpos en la ciudad. Actualmente es alumna del Doctorado en Artes de la Universidad Católica. Es profesora de la Universidad de Chile y de la Universidad Finis Terrae.

Participó como investigadora del núcleo de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Metodologías de Enseñanza Artística. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales, en la Kunstakademie (DE), en la Universidad Ruhr (DE), en el Instituto Cervantes (RU), en el Museo Nacional de Bellas Artes (CL), en Museo de Arte Contemporáneo (CL), en Galería AFA (CL), en Galería Die-Ecke (CL), en Galería Animal (CL), en el Museo de Artes Visuales MAVI (CL), en La Casa de las Américas (La Habana, Cuba), en Galería Ecarta (Br). Se le ha adjudicado la Beca FONDART en 5 oportunidades. Fue premiada con la Primera Mención de Honor del concurso Transparentarte 2015. Fue beneficiada por la beca Conicyt para doctorado nacional 2016.

Sergio Rojas

Filósofo, Doctor en Literatura, Profesor Titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es también profesor en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad. Ha sido profesor visitante en la Universidad París VIII (Francia), Texas A&M University (EEUU), Universidad de Costa Rica, Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia) y Universidad de Valladolid (España). Ha dictado conferencias en diversas universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos.

Entre sus libros más recientes se cuentan: *Escritura neobarroca* (2010), *El arte agotado* (2012), *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2012), *Las obras y sus relatos III* (2017). Ha publicado las plaquettes *La sobrevivencia cínica de la subjetividad* (2014) y *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina* (2017). Prepara actualmente la publicación de su libro *Tiempo sin desenlace*. El pathos de ocaso.

Santiago Rueda Fajardo

PhD cum laude en Historia, Teoría y Crítica de Arte de la Universidad de Barcelona (España). Es uno de los principales investigadores en fotografía colombiana. Es autor de los libros *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia* (2005), *Una línea de polvo, arte y drogas en Colombia* (2007), *A idade da terra, última película de Glauber Rocha* (2009), *La fotografía en Colombia en los años 70* (2014), *Hernán Díaz: Revelado* (2015) y *Autorretrato disfrazado de artista* (2017); coautor y editor de los libros *Chócolo. La ropa sucia se lava en casa* (2009) y *Post Scriptum. Arte y drogas en América Latina* (2017), y coautor de los libros *Paul Beer* (2008), *Nereo López. Contador de historias* (2009) y *Los Silva* (2017). Sus investigaciones sobre arte y conflicto armado, drogas, minería y migraciones se han plasmado en exposiciones realizadas en Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, España, Ecuador, Estados Unidos, México y Uruguay.

Ha sido curador de exposiciones individuales de artistas como Nadia Granados, Edinson Quiñones, Iván Navarro, Manuel Barón, Chócolo, Federico Ríos, William Aparicio y Sandra Rengifo, entre otros y colaborador de diversas revistas especializadas, espacios y proyectos independientes en el continente como *Arte#Ocupa*, *Barda del desierto*, *La Usurpadora*, *Colectivo 83*, *Relaciones inesperadas*, *La Curtiduría*, *Laboratorio Oaxaca*, *Casa Tres Patios*, *Taller multinacional*, y *Urra*, entre otros.

Magíster en Artes Visuales

Informaciones
Las Encinas 3370 - Ñuñoa
+56 2 29787502
coordinacionmavuchile@gmail.com
postulacionpostartes@uchile.cl



**MAGÍSTER EN
ARTES VISUALES**
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

artesModuleales.uchile.cl



MAGISTER EN ARTES MEDIALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIPLOMADO DE EXTENSIÓN EN ARTES VISUALES

Departamento de Artes Visuales
Museo de Arte Contemporáneo
Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Arte Contemporáneo
Arte y Exploración Sonora (2º Semestre 2019)
Ilustración
Fotografía y Producción Artística

Período de Inscripciones

1era etapa 03-29 enero 2019

2da etapa 04-29 Marzo

Inicio 14 abril 2019

Término 14 diciembre 2019

* Todos los cursos pueden tener modificaciones tanto en el ámbito docente como en su calendarización

+ INFO

www.cursosdav.artes.uchile.cl

cursosdav@uchile.cl

+56 229 787 501

Está abierto el periodo de inscripción

2019

dLas

Diploma de Postítulo en **Arte Sonoro**
Universidad de Chile



ESCUELA DE POSTGRADO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Clases abril a diciembre

Dos clases semanales

Horario vespertino

Dirigido a profesionales de áreas afines a las

artes visuales, arquitectura, música, danza, teatro, literatura, gráfica, entre otras.

Más informaciones:

Andrea Peñaloza

[<aapostgradouchile@gmail.com>](mailto:aapostgradouchile@gmail.com)

<http://www.artes.uchile.cl/postgrado>

Cursos de Extensión

Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile

Pintura | Escultura | Orfebrería Contemporánea | Sistemas Mecánicos y Orfebrería

Máquinas Audiovisuales | Dispositivos Electrónicos

Moldaje y Reproducción | Técnicas y Procesos en la Producción de Obra

Período de Inscripciones

1era etapa 03-29 enero 2019 | 2da etapa 04-29 marzo

Inicio 14 abril 2019 | Término 13 julio 2019

+ INFO

www.cursosdav.artes.uchile.cl

cursosdav@uchile.cl

+56 229 787 501

* Todos los cursos pueden tener modificaciones tanto en el ámbito docente como en su calendarización

etapa básica

Admisión

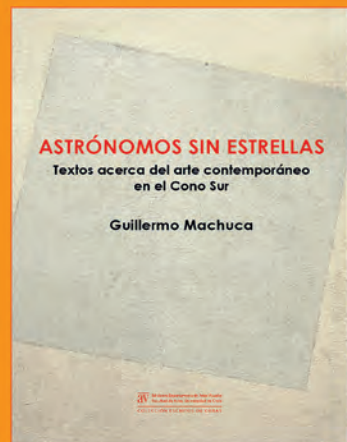
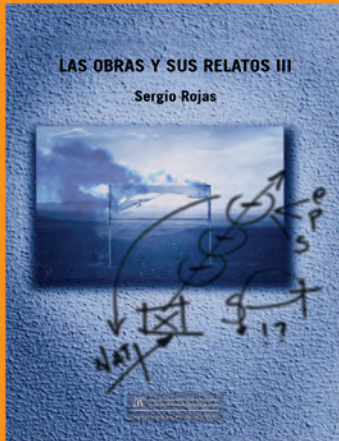
2019

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes | Universidad de Chile

Programa de Formación Inicial en las Artes Visuales de dos años de duración, dirigido a jóvenes que están cursando los dos últimos años de su educación secundaria o que ya hayan egresado de ésta

Dibujo
Superficie
Volumen
Apreciación del Arte

INFORMACIÓN + CONTACTO
FONO 22 978 75 01
LAS ENCINAS 3370 - ÑUÑO A
WWW.ARTEUCHILE.CL
E-MAIL: CBARTESV@UCHILE.CL





sala juanegenau

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile


Sala MAPA GAM | Sala Arte Popular
Centro Cultural Gabriela Mistral. GAM
Alameda 227 | Edificio B Nivel -1
+56 2 2639 6139 | www.mapa.uchile.cl


Oficinas MAPA | Compañía de Jesús 2691
+56 2 2977 1721 | mapa@uchile.cl


Talleres de Extensión | Sala MAPA/ GAM
+56 2 2639 6139 | deysicruz@uchile.cl



Museo de Arte Popular
Americano Tomás Lago
Facultad de Artes
Universidad de Chile

 @mapamuseo

 /museomapa

 @museomapa

www.mapa.uchile.cl



www.mac.uchile.cl



Ismael Valdés Vergara 506
Santiago



BELLAS ARTES



Av. Matucana 464
Santiago



QUINTA NORMAL



MUSEO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

