

RAYO

AÑO I - Nº 1
DICIEMBRE DE 2014

VALDIVIA ARTE CONTEMPORANEO

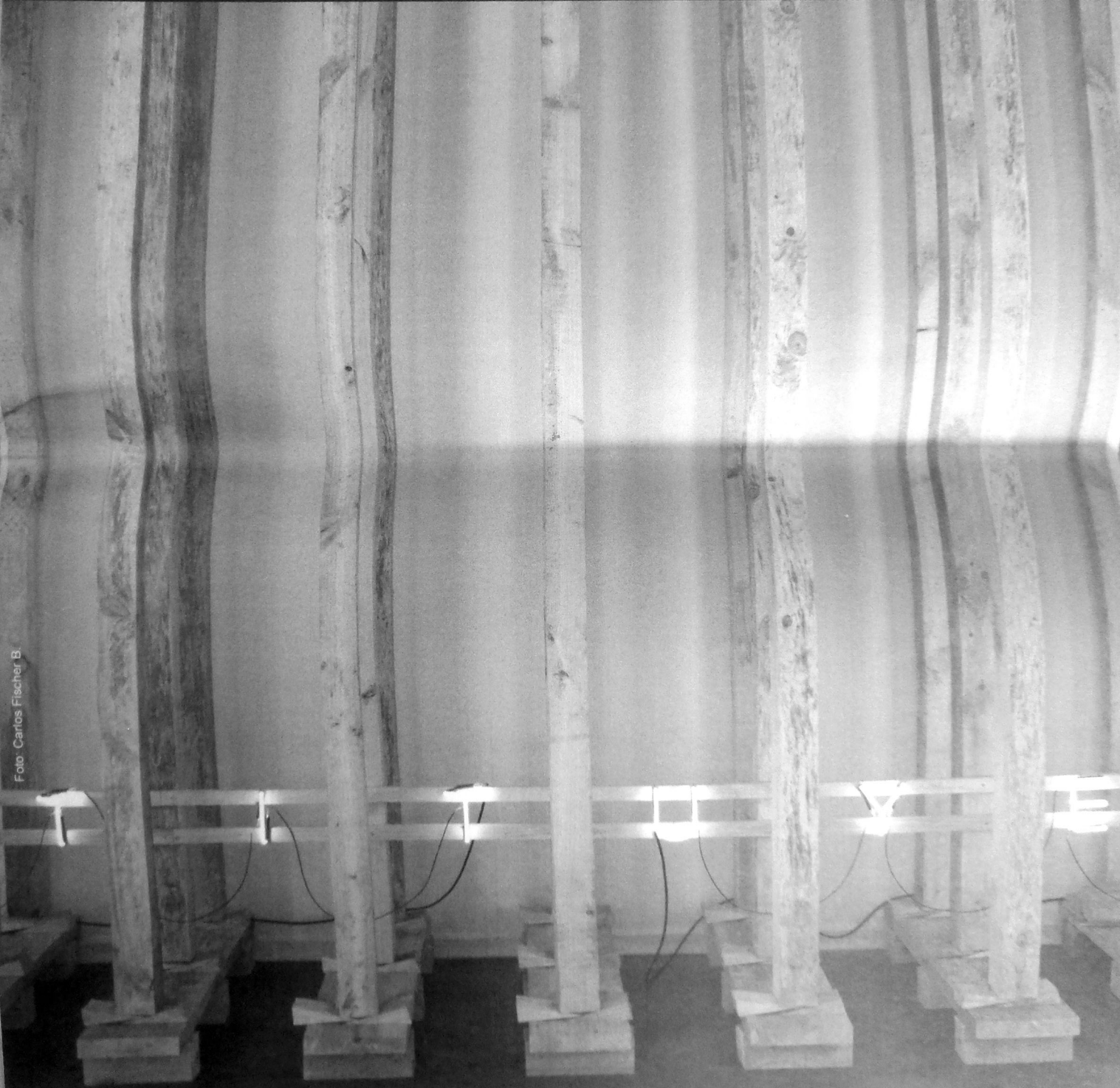
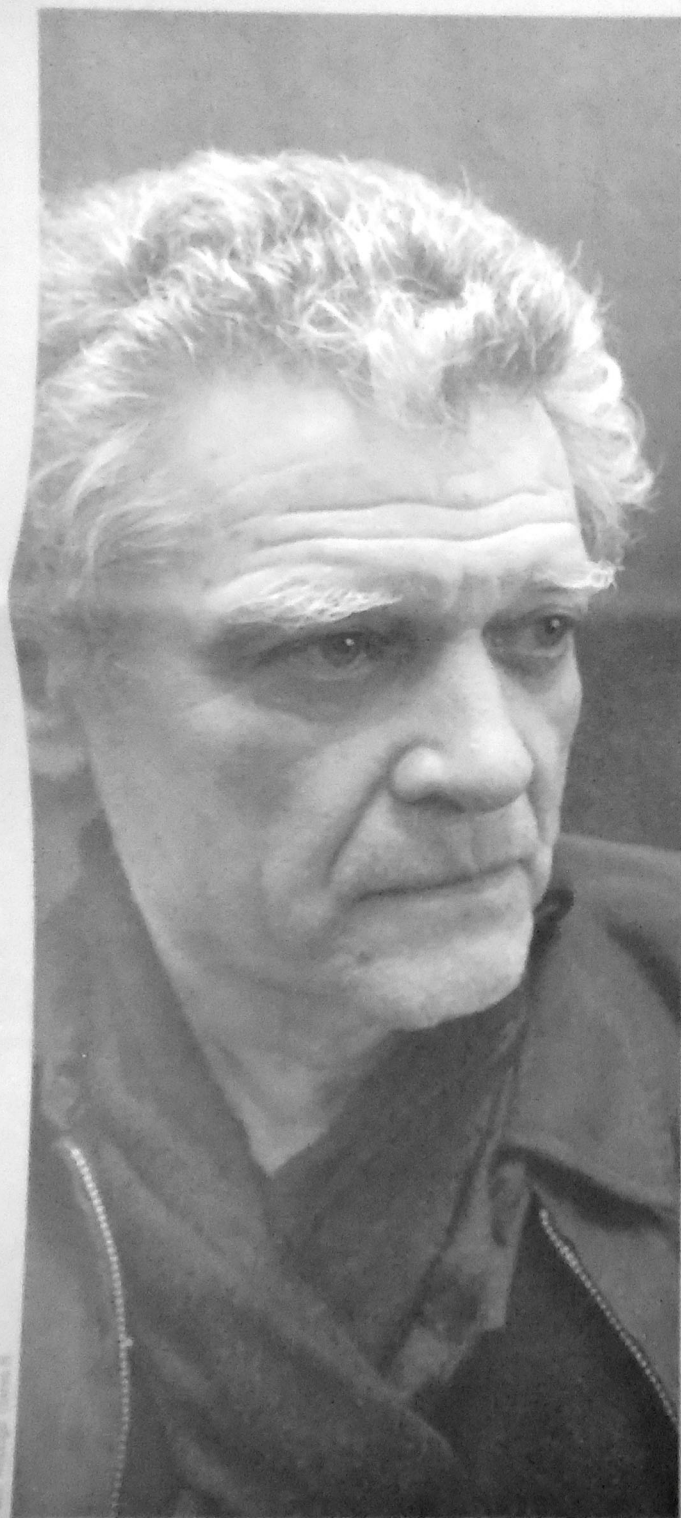


Foto: Carlos Fischer B.

“Uno siempre llega atrasado a su propia obra”



Gonzalo Díaz Cuevas (Santiago, 1947), destacado artista visual chileno y Premio Nacional de Artes 2003, ha trabajado en pintura, instalación y fotografía. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1965 y 1969. Más tarde, en la década de los 80, continuó sus estudios en la Università Internazionale dell'Arte en Florencia, Italia. Desde 1975 a la fecha es profesor titular del Taller de Pintura de la Escuela de Arte de su alma máter, la Universidad de Chile. Sus obras, de marcado carácter político, revisan la violencia de la historia chilena reciente, entre otros temas. La crítica cultural de postdictadura lo ha asociado a la llamada "Escena de Avanzada" y su trabajo se ha convertido en un referente importante para artistas de generaciones posteriores como Pablo Langlois, Voluspa Jarpa y Nury González.

Durante el mes de octubre de este año y con la obra "L'Ami du peuple", Díaz vino a inaugurar la Galería Réplica de la Escuela de Artes de la Universidad Austral de Chile, un espacio pensado para el diálogo académico, así como también como una plataforma de producción del campo de las artes visuales del sur austral, nacional e internacional.

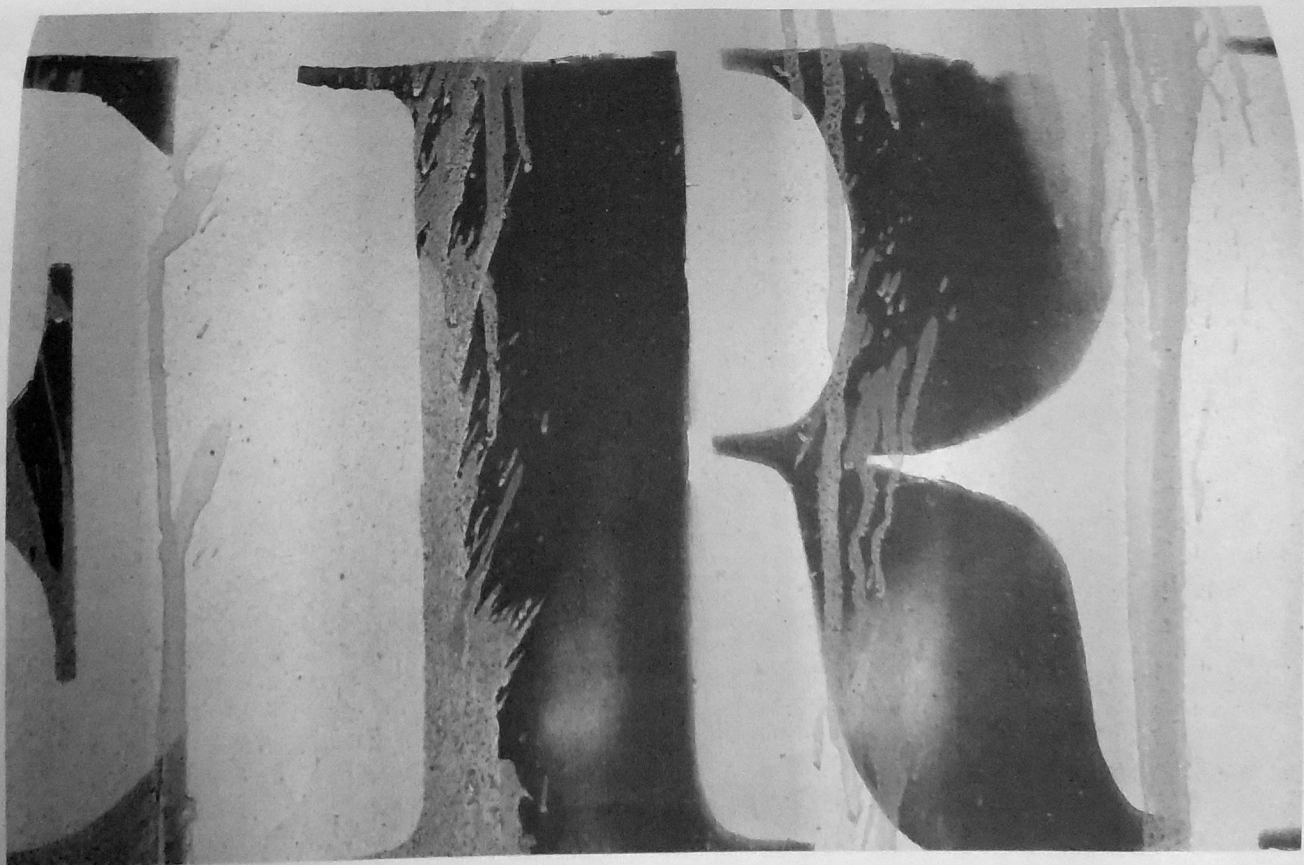
La "L'Ami du peuple" se trata de una instalación de 7,50 m x 4m en base a una alza prima y un breve texto de neón con la palabra "CONSTITUYENTE". En el contexto inaugural que vive nuestra reciente Facultad de Arquitectura y Artes, así como el de la propia Galería Réplica, Díaz señaló que la palabra en cuestión está ahí "en prevención del propio momento constituyente, es decir, una suerte de prevención para espantar los malos espíritus", dijo recordando los "otros" infaustos momentos constituyentes de la República de Chile: 1823, 1925, 1980. La obra opera como una verdadera metonimia del espacio cultural y del espacio artístico: el andamio de alzaprimas de madera, sostenido por pequeñas cuñas del mismo material, construyen una máquina simple de soportamiento que sostiene material y simbólicamente tanto el espacio (el edificio) de la galería de arte, como esas letras de neón que, según como se vean y como se relacionen, podrían formar la palabra "CONSTITUYENTE".

A continuación, la conversación que sostuviéramos con el Premio Nacional durante su visita a Valdivia en el mes de octubre, un día de esquiva primavera que nos amenazó y hasta ahuyentó del jardín con unos goterones de lluvia. Aquí algunos de los asedios impertinentes a un artista más bien silencioso y prudente, a ratos dentro, a ratos fuera del Café del Museo Philippi, a pasos del río, en la Isla Teja de Valdivia.

A. Torres: Gonzalo, en primer lugar quisiéramos indagar en un tema que tal vez responde un poco a un interés personal. Es decir, tiene que ver con una lectura muy personal que hago yo de tu obra y que se relaciona con el uso que haces de ciertos elementos propios de la simbología de "lo nacional". En ese sentido quisiera saber si ves algún conflicto entre esta insistencia creo yo, de tensionar, problematizar o criticar la simbología de lo nacional y, a la vez, esta suerte de "militancia republicana" tuya, por decirlo de alguna manera. Es decir, tú eres profesor de una de las instituciones fundantes de la República chilena, como es la Universidad de Chile. Luego, eres profesor del taller de pintura probablemente más antiguo de nuestro país. Además, recientemente fuiste candidato a rector de esta misma universidad. ¿Ves tú un conflicto en el cruce de estos roles del artista, el profesor y el político? ¿Cómo explicas esta suerte de doble militancia tuya?

Bueno, yo creo que aquí en Chile se da una situación muy anómala que es el que efectivamente hay una vinculación histórica entre la creación artística y la academia. Me parece que ya tempranamente, desde la constitución del Estado en Chile -que es una constitución mucho más temprana que en cualquier otro país latinoamericano- está presente la Universidad de Chile. Es decir, la Universidad es parte de ése Estado pero también

y al mismo tiempo- productora de ese espesor institucional del Estado. Por eso mismo, esta institución académica tiene una vocación pública desde sus inicios. Entonces, la Universidad de Chile ha estado históricamente involucrada en la constitución del Estado chileno y, por ende, en la constitución de toda la actividad nacional. Ejemplo de ello es la creación de la Academia de Bellas Artes que estaba vinculada con la única institución de educación superior de la época que podía hacerse cargo de ella. Lo mismo sucede con la entonces llamada Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y que hoy es conocida como "Orquesta Sinfónica", la que también es creada al alero de esta universidad. El Museo de Arte Contemporáneo, el de Bellas Artes, el Ballet Nacional, etc. O sea, todas las instituciones artísticas nacionales surgen de la universidad en parte por la ausencia de iniciativa privada. Sin embargo, yo decía -y lo sigo diciendo en las comisiones y en todas partes- que para hacer producción de arte hay que arrancar de la universidad. Es decir, estamos hablando de producción extra universitaria, arte fuera de la universidad. Una cosa es que los artistas participen de la academia haciendo clases, enseñando arte. Pero otra es que deben seguir produciendo su obra. *Estos artistas tienen "una pata en cada lado". Nadie puede hacer "arte universitario", eso no tiene ningún sentido*



Por eso yo siempre he discutido aquello de que tengan que haber espacios reservados para los artistas universitarios, como el MAC, por ejemplo. ¿No se les puede tener un espacio asegurado a los profesores de la escuela para que puedan exponer ahí! Me parece que eso es un error. Entonces de aquello surge también el problema de la evaluación académica de la producción artística, por un lado, y el problema de evaluación académica de la investigación, por otro.

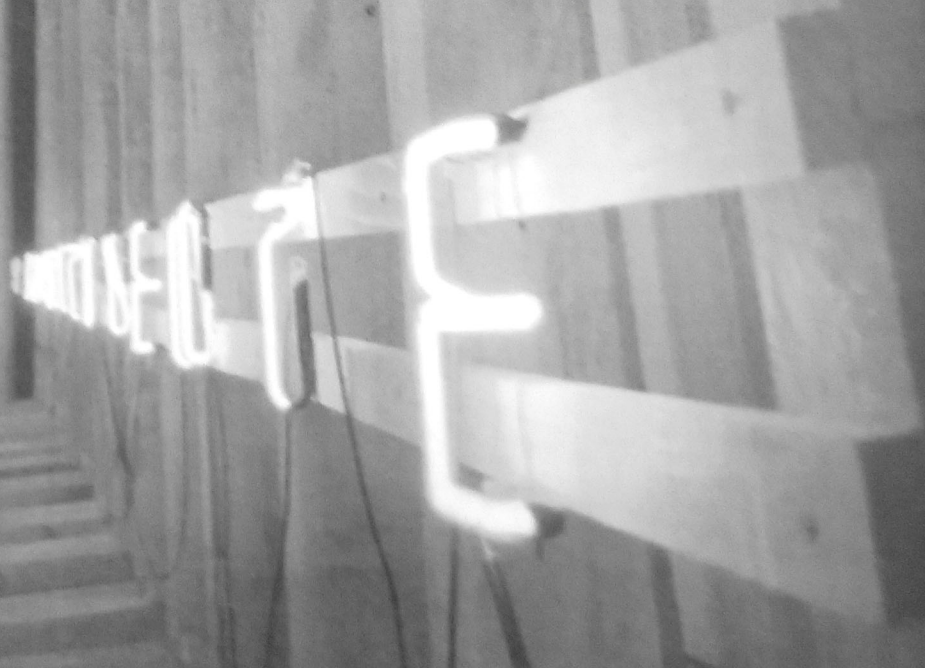
A. Torres: A propósito de eso y de la charla que acabas de dar aquí en la Universidad Austral de Chile: ¿Te parece a ti que un artista hace "investigación" propiamente tal? ¿En qué se diferencia la "creación" de la "investigación"? Te lo pregunto porque en materia de producción literaria, que es evidentemente también producción artística, los escritores, por ejemplo, hacen muchas veces investigación histórica, antropológica, sociológica, etc. para escribir. ¿No lleva a cabo, entonces, también un artista visual una forma de investigación para producir su obra?

Bueno, ¿los escritores son intelectuales de lleno pues! Pero mira, en relación a tu pregunta: me tocó ir a la Bienal de Corea del Sur y estaba yo leyendo en ese momento un texto de mi abuelo, Aurelio Díaz Meza -a quien no conocí- sobre el último Parlamento Mapuche de Coz Coz en 1907 y que él fue a reportear como periodista del Diario La Nación. Dicho sea de paso, si tú lees ese texto ahora, parece el mismo conflicto que está ocurriendo hoy en la Araucanía y en el país entero con el tema mapuche. Mi abuelo, como periodista y con apenas veinte años de edad, escribió para este diario una cantidad de artículos que después fueron publicados todos juntos. Bueno, entonces, en ese momento, cuando me invitaron a la Bienal de Corea del Sur, yo estaba leyendo esas crónicas de mi abuelo que contienen datos que son impresionantes como, por ejemplo, la llegada a Valdivia en tren o el viaje para ir al Lago Panguipulli, al interior. Describe lo que costaba cruzar la

selva; está también el relato de un incendio que ya llevaba cincuenta años y cómo producto de él durante todo ese tiempo se estuvo quemando el bosque nativo en el sur... y cómo por la noche se veía todo el cielo naranja. ¡Impresionante! ¡Todas esas cosas aparecen en sus crónicas! En ese contexto yo quise hacerle un homenaje con mi obra a mi abuelo. Pero, me dije, no soy capaz de indagar sobre el problema mapuche, para eso hay gente mucho más experta. Simplemente, me di cuenta que no me las podía. Entonces apliqué algo que podría llamar una "síntesis artística", si tú quieres. Una artimaña. Paralelamente, esto había coincidido con un descubrimiento material, para mí al menos, de unas piedras volcánicas negras que flotan en algunos lagos del sur de Chile, como de lava volcánica. Cerca del Volcán Llaima hay muchas y después de las erupciones la superficie del lago aparece llera de éstas. Es un espectáculo bastante increíble. Entonces, con esas dos cosas hice una obra que consistió en nueve cajas de acrílico con piedras flotantes, tantas como letras tenían los volcanes chilenos en mapudungun. Todo de un largo de 20 metros en cajas que reproducían la orografía de la cordillera de los Andes. Las letritas se movían todas como titando (hace el gesto con las manos).

En rigor, la única investigación que hice allí fue hablar con José Nancucheo, profesor de mapudungun en el campus, con quien estuvimos hablando de la grafía del nombre... porque el mapudungun es una lengua oral y, por lo tanto, analfabética. Ahí me enteré de que hay una peña infinita entre tres maneras de escribir la lengua. Para mi obra, yo preferí aquella que era más radical: con puntitos, con muchas "k", con "w". Las piedras estaban flotando y tenían un vástago con una letra de teón arriba. Flotando formaban el nombre de un volcán. La instalación se llamó "Ngen-lita-winkul", que significa "Espíritu dueño del cerro grande", en mapudungun. Esa obra posee ese tipo de investigación... pero, ¿me vas a decir que eso es investigación? ¿No, pues, no me jodan!

Discutí con la gente allá en la Chile, que si acaso eso era investigación. Pero eso se llama creación artística, diría yo.



A. Torres: Pero la creación y la investigación son fenómenos y procesos parecidos, ¿o no?

El trabajo que está involucrado en una producción artística cualquiera tiene una complejidad equivalente al de la investigación académica y, a veces, hasta mucho mayor. Lo que se tiene que comprender es que cuando se hable de creación artística la gente tiene que poner atención y darse cuenta que la obra no es producto del espíritu santo que bajó del cielo, sino que es un trabajo que tiene etapas, que tiene procesos, que hay un conocimiento detrás, que exige decisiones. Porque de todas esas cosas uno toma decisiones que son formales, que son las conscientes, de las que uno puede hacerse cargo directamente. Por eso después, más tarde, llega un Pablo Oyarzún, por ejemplo, o llegan estos otros tipos, los filósofos, los estetas, los escritores, que son mucho más inteligentes que uno y que relacionan lo que ha hecho el artista en su obra y dicen: "Ah... esto va con esto, esto viene de allá". Porque existen esas otras cosas, que escapan a tus decisiones formales, esas otras cosas que te pasan por la espalda y de las que los artistas no sabemos hablar, porque uno siempre llega atrasado a su propia obra.

A. Mamlai: Gonzalo, tú que en el arte chileno has asistido desde la llamada "Escena de Avanzada" hasta hoy, imagino que has constatado un cambio, una transformación en las maneras de operar del arte en nuestro país. Es decir, has sido testigo y partícipe, por un lado, de ese sustrato de la actividad artística que era el pensamiento crítico y político; hasta, por otro, concepciones, apreciaciones y gestiones en torno al arte que llegan a lo que se entiende como metadiseño. En el fondo, la articulación de un sistema nuevo que va mucho más allá de lo que sostenía nuestra actividad como artistas en Chile que era la academia. En ese sentido, hay un traspaso y un cambio de soporte, diría yo, conceptual con el que hoy el pensamiento crítico queda de alguna manera aún más recluso en la academia. Entonces, creo yo, aparecen otras funciones del arte: el metadiseño o el arte con un valor agregado relacionado a un cierto consumo estético. Hay escuelas en nuestro país que están formando gente muy habilosa en la operación simbólica y en la gestión de un diseño en torno a eso, lo que finalmente produce un objeto que tiene características muy distintas a los objetos que se producían en los ochenta y noventa. Quisiera saber cómo ves ese vuelco.

Sí, bueno, yo creo que lo que describes se refiere un poco el arte extra universitario que surge con la democracia. De alguna manera con la explosión del Fondart y un arte a la vez medio estatal (en su financiamiento) y medio privado (en su gestión). También la iniciativa privada ha estado desperdigada en esta profusión de galerías que aparecieron con fuerza después del golpe.



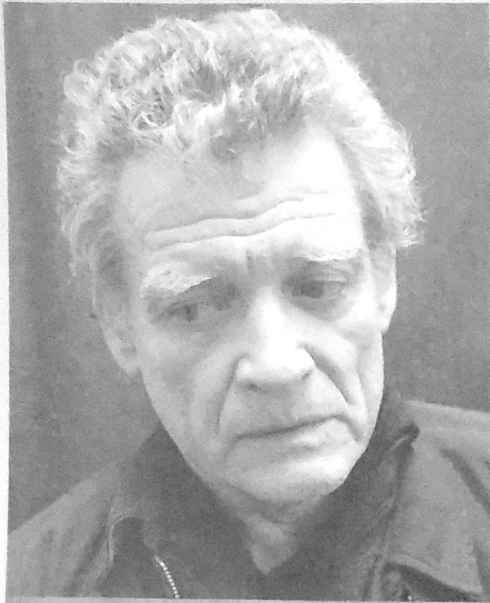
Galerías de señoras: de la señora X, Y, Z que son galerías no profesionales. Galerías de esposas de empresarios, galerías de su casa. Con el tiempo algunas han logrado más profesionalización que otras. Sin embargo, el Estado sigue teniendo más consistencia que todas ellas. Digo que no son profesionales porque no lo son. Es decir, dichas galerías están para que el galerista venda, se haga rico y haga rico a sus artistas, porque él quiere hacerse rico o él quiere hacerse famoso; o ambas cosas: hace famosos y ricos a sus artistas. Bueno, ésa es la iniciativa privada. Luego está este otro negocio, en donde hay más ideología y control, que son las escuelas de arte... ¡Diecisiete hay sólo en Santiago! Todas con rasgos muy distintos, todas muy dispares.

A. Mamlai: Pero entonces hay allí una escena profesionalizante, en ese sentido, porque para que aparezcan diecisiete escuelas, no es cierto, se entiende que hay un nicho, un mercado. Un diagnóstico y una necesidad que dice que el arte sirve para ciertas cosas...

...pero yo no sé si el mercado es del arte o es un mercado de estudiantes de artes. Más bien creo que es un mercado de estudiantes de artes. ¡Si ahora está lleno de artistas en Chile! ¡Santiago está lleno de artistas! Pero uno ve que el espacio no es que sea más estrecho de lo que era antes... ¡sí antes no había nada no más! Bueno, pero volviendo a la gestión y comercialización del arte: si pensamos en los años sesenta y la galería neoyorkina: todo eso era un asunto que funcionaba perfectamente. O sea, el galerista era muy bueno y el tipo hacía millonarios a todos sus artistas y a él mismo, más que nada. Pero incluso allá en los Estados Unidos de los sesenta había también gestión del estado. No hay que olvidarse del rol del estado y de los privados que hacían de Estado en el arte de los sesenta norteamericanos. Pienso en las becas y apoyos de ese tipo. ¡Cien dólares en la década de los cincuenta era como sacarse el loto! De allí salió Pollock, pues... ¡qué importa si se tomaba la beca en cerveza! ¡Y qué?! ¡De allí salió toda esa obra! Esta misma discusión apareció cuando se discutieron desde un principio las bases del Fondart: el asunto de las boletas y qué cosas podían rendirse o no en un proyecto de arte. A mí, por ejemplo, me dieron la Guggenheim, y una vez que te la dan, subes de categoría para ellos. La lógica detrás es: si tú te sacaste la beca que yo estoy dando y que es muy difícil de obtener, entonces, ¡haz lo que se te cante con la plata! Mientras produzcas como artista... les da lo mismo. Bueno, hay que reconocer eso sí que todas esas cosas se han ido mejorando en el Fondart, que es una de las instituciones con mayor flexibilidad y receptivas a las "mejoras" que les han sugerido los propios artistas.

A. Mamlai: ¿Entonces, crees que existe algo así como un arte de izquierda opuesto a un arte neoliberal?

De vuelta a la pregunta... claro que el escenario ha cambiado muchísimo desde aquellos tiempos hasta hoy. La vuelta a la democracia produjo una dispersión, una especie de soltura de ánimo. El grupete, pienso en la Nelly, en Mellado, en Núñez... nos veíamos todos las semanas y estábamos inventando cosas todos los días. De pronto vino la democracia y no nos vimos más. En dictadura había una comunidad de cosas, de proyectos. Había cosas en común, había un enemigo enfocable. Había también un cierto temor... pero sin ponerle tanto color al asunto tampoco, porque la verdad ¡a los artistas no los perseguía nadie pues! O sea, los persiguieron un poquito, al comienzo. Después quemaron la carpa, tomaron preso a Guillermo Núñez por la cuestión de la jaula... Pero no los perseguían para tomarlos presos, torturarlos y matarlos como a tantos otros. ¡Si a los eventos de arte iban tres gatos! Era un asunto como de las catacumbas... muy marginal. A los del teatro los vigilaron y molestaron más. Pero para los milicos los artistas visuales hacías puras cosas raras.





Entonces esta nueva vuelta de tuerca de la producción artística llegó entre dos fuegos: el de la izquierda tradicional y el del arte como bien de mercado. Entre los primeros está Balmes... ¡Imagínate que Balmes estuvo diciendo hasta el año 82 que todos nosotros éramos cómplices de la dictadura!... con el argumento de que nos habíamos quedado adentro y que hacíamos un tipo de obras que eran más bien "tibionas". Bueno, él representa ese arte tradicionalmente de izquierda, los artistas de la pintura gestual, etc, -a pesar de que ellos eran muy amigos de Matta- además que eran "no-discursivos". Bueno, con la proliferación de galerías y ferias, etc. comienza a notarse este adelgazamiento, esta posición light en varios artistas. Si bien había un sector de artistas resistentes como Claudio Correa, algunos que, como él, siguen haciendo una obra que no es neoliberal, que no tiene mentalidad neoliberal, ¿me entiendes? Porque por muy choros que sean formalmente, muchos artistas son finalmente neoliberales y el modelo de eso es Alfredo Jaar. Lo de Venecia, por ejemplo, ¿es una obra muy terrible! Encima de todo, el tipo no es ni artista neoyorquino, ni menos chileno... ¿es ciudadano del mundo! Y ahí hay un problema teórico: porque yo en eso defiendo que el artista es de donde vive la abuelita. ¿Dónde vive tu abuelita?, de ahí eres.

Jaar no es de ninguna parte y eso lo hace muy raro. ¡Más encima no se deprime nunca! (risas)... y eso es muy malo para un artista. Mira, una anécdota: yo, tomado de la mano de Juan Downey, en su lecho de muerte... Juan muriéndose en su cama, estábamos hablando y me dice: "sí, porque Jaar no se deprime nunca", me decía... (risas). Es un tipo capaz de tomar treinta aviones en un mes ¿te das cuenta que son cosas raras? ¿Es un marciano! Además tiene una inteligencia neoliberal infinita: es un tipo al que lo invitan a Tumbuctú y él sabe qué texto tiene que leer y se ubica, justo en el meollo del asunto, ¿entienden? Hace turismo cultural internacional. Sin embargo, Jaar nunca ha tocado el problema palestino, en condiciones que él mismo es palestino. ¡Nunca!... porque en Nueva York, por ejemplo, los judíos lo mandarían a la cresta, porque no es correcto hablar de eso. Jaar dice por ahí que la obra tiene que tener una idea, lo que me parece bien. Pero lo plantea por el lado de la síntesis, porque el público contemporáneo profesional no tiene más de un minuto para ver una obra. Entonces el tipo hace obra así: le saca todas las capas. A mí, por ejemplo, él me decía que yo era un barroco latinoamericano. Yo le respondía: "si pues, si la vida es de varias capas" (risas). Él hace una depuración, pero una depuración neoliberal. **RAYO**

Meta-valoración Académica de la Creación Artística

Gonzalo Díaz, Premio Nacional de Arte

El proyecto del cual hoy presentamos sus resultados surge de la necesidad institucional de formalizar relatos y descripciones, lo más precisos posible, de la actividad compleja y multiforme llamada 'creación artística' —ese es el concepto que figura en el Estatuto y en los reglamentos— que den a conocer entre la comunidad universitaria sus particularidades, condiciones productivas y especificidades metodológicas, descripciones de las que surjan criterios para su valoración epistémica y relevancia histórica, en el contexto de las actividades académicas al interior del campo universitario.

Entonces, hay que precisarlo desde un inicio, el asunto de la producción artística como expresión de un modo específico de desplegar el pensamiento, será expuesto aquí no en términos absolutos, sino contextualmente, como una actividad académica particular, concreta e histórica en la que se cifra ejemplarmente la creatividad —condición básica y general para todo académico y profesor universitario— tan concreta e histórica como la actividad imperante de la investigación científica y tecnológica.

Damos por sentado los conceptos con los que Deleuze construye la noción de "acto de creación" y que evidencia su profundidad en la multi milenaria Historia de las Artes y, al mismo tiempo, asumimos la situación histórica problemática, que se ha dado particularmente en Chile, de la vinculación estrecha —largamente datada— de la actividad artística con el campo académico universitario, en especial y en forma tradicional, al interior de la Universidad de Chile.

Decía 'situación problemática' la de las artes, la de la práctica artística contemporánea al interior de la Universidad, si aceptamos para pensar la hipótesis de que la configuración del campo académico es de orden filosófico primero, científico después y tecnológico profesionalizante ahora último, o más bien, tendríamos que referirnos a la noción fija e inerte de lo tecnocrático como la ideología imperante de la producción académica. A falta de espacio y de tiempo para desplegar estas disquisiciones, podríamos en esta ocasión emblematicar el malestar de las artes al interior de la Universidad enunciando el moto de que "las artes no progresan", de que "no hay progreso en las artes".

Para expresarlo con una imagen, no son mejores, ni más modernas, ni más tecnológicas, ni andan más rápido las liebres de bronce de Flanagan que los caballos rupestres de las cavernas del sur de Francia de hace 30.000 años. Ambos perceptos —para usar el concepto de Deleuze— corren por igual en el campo simbólico de la representación.

Y para ir extremadamente rápido como esas liebres y caballos, a partir del s. XVIII, el lenguaje de las artes se vuelve inestable—al igual que las estructuras sociales del antiguo régimen— perdiendo progresivamente su indole canónica. Coinciden con esta incipiente inestabilidad la aparición de las tres críticas de Kant y la progresiva atrofia de la lógica de los animales aristotélicos 'ético político' y 'mimético-estético-emancipatorio'. Las tres esferas de la cultura, expresión de la triple raíz de la figura humana se deforman por la hipertrofia irrefrenable de la lógica racional del animal 'teorético científico técnico'. Los saberes vinculados al acto creativo y a sus procesos de producción empiezan a hibridarse, a diluirse y fragmentarse, y es en el sentido del sucesivo desquicio de las fronteras disciplinares, que Duchamp afirma que el arte no es, no puede ser el ejercicio de una profesión. En estas prácticas —habría que decir que en las artes, éstas son siempre "malas prácticas", "malas artes"— la causa y el efecto pueden perfectamente trastocar el orden de su precedencia lógica, o en el plano bidimensional de la pintura y en general, en el plano espacio-temporal de todas las artes, el orden de los factores, precisamente, altera el producto. No suena, me imagino, nada de bien para la acústica de los claustros lo que estoy diciendo, pero da cuenta aproximada de este descalce, de este permanente malestar de las prácticas artísticas y de la enseñanza de arte al interior de la universidad, de esta situación contradictoria que dificulta y hace complejo cubrir la necesidad institucional de establecer, a pesar de todo, y porque creemos que fortalecerá su futuro desarrollo, un cuerpo de criterios y procedimientos académicos para su medición, valoración y evaluación universitarias.

En primer lugar, se logró consensuar una descripción de la noción de 'creación artística' como la convergencia de un proceso creativo, individual o colectivo, que opera en el campo simbólico de la representación, que involucra diversas etapas, y que surge de la problematización y reflexión del campo disciplinar o interdisciplinario, en torno a contextos sociales, históricos, políticos, culturales, económicos, tecnológicos o procedimentales, todo lo cual se materializa en la obra artística bajo la forma de objetos, composiciones, puestas en escena, interpretaciones o intervenciones.

El proceso de creación, se acordó, supone una relación dialéctica entre el creador o autor, la obra y los destinatarios, en un momento histórico y en un contexto social determinado. Las distintas manifestaciones de la Creación Artística se encuentran estrechamente ligadas a la circulación y el impacto que

logra la obra en el medio artístico, social y cultural, quedando sujeta tanto a la exposición y debate público como a la valoración crítica de pares, destinatarios y usuarios conforme al amplio y diverso marco de valores que es propio de toda escena cultural medianamente sofisticada y de nuestra universidad.

El consenso consideró necesario destacar que, a diferencia de la Investigación, que supone la aplicación de métodos más o menos estandarizados, la Creación Artística requiere de una mayor criticidad en la utilización de procedimientos y en la operacionalidad de sus sistemas productivos. Así, un rasgo distintivo del proceso de Creación Artística se refiere a la convivencia de múltiples metodologías; hasta se podría decir que tantas como creadores y momentos de obra haya. A pesar de ello, se admite que el proceso creativo presenta semejanzas con la investigación científica. En primer lugar, ambos constituyen procesos que comienzan con un problema, pregunta o búsqueda. En el caso de la creación este proceso no siempre sigue los pasos de una investigación metódica, aunque puede incorporar elementos de ella.

Se logró consensuar también, a pesar de la diversidad de manifestaciones y modos de producción particulares de cada artista, el reconocimiento de cuatro instancias para la creación artística en las que se perciben, en cada una de ellas, ciertas manifestaciones:

(a) una etapa Inicial, relativa al proceso de elaboración; (b) una etapa de Resultados, representada por la obra o proyecto realizado y los procesos de comunicación y distribución de la misma; (c) una etapa de Divulgación, relacionada con los procesos de referencia a la propia obra por parte del mismo autor; y (d), una etapa de Impacto, indicativa de su efecto en el medio social, artístico y cultural.

Así mismo, se acepta que los productos resultantes de la conclusión de las etapas o de alguna de ellas, para ser considerados como productos artísticos, deben haber sido validados por una instancia o soporte determinado. Las manifestaciones de la 'instancia Inicial' suelen validarse mediante la obtención de fondos concursables o becas, en la medida en que esos logros contribuyen al desarrollo del proyecto y apoyan la trayectoria del académico. Para manifestaciones en su 'etapa de Resultados' las instancias habituales corresponden a espacios de exhibición, participación en festivales, selección en bienales, etc. La 'etapa de Divulgación' involucra charlas, coloquios, conferencias o publicaciones. Mientras que la 'etapa de impacto' remite a referencias críticas, ensayos sobre la obra en medios especializados o en trabajos académicos, premios, ventas y otro tipo de reconocimientos de terceros.

Es entonces la calidad de la instancia de mostración o exhibición la que determinará, a efectos de este proyecto, la calidad y relevancia de la obra. La interrelación entre las etapas, las manifestaciones y las instancias de validación, construyen un circuito de estimación desde el cual es posible comprender la distinción entre criterios de valoración de Obra (Selección e Impacto), y los criterios de valoración del Currículo.

Un proyecto de obra es seleccionado por pares disciplinares para su presentación en una instancia o soporte determinado, de lo que posteriormente se desprenden las referencias y reconocimientos de otros tantos expertos. En consecuencia, en este proyecto entendemos por criterios de evaluación y calificación –o sea de valoración–, criterios de valoración del currículo, por lo que se asume la valoración académica como un proceso metaevaluativo: los criterios de valoración se aplican a la evaluación que las distintas manifestaciones han recibido en las diferentes etapas. Nada muy distinto de la valoración que le dan los evaluadores universitarios a un *paper* de carácter científico: su mayor o menor valor y relevancia viene determinado por la calidad y prestigio codificado de la revista científica que lo publica. De este modo, lo que estos juicios reflejan –y que nos interesa como participantes de un proyecto que se propone actualizar los criterios a partir de los cuales se valore la actividad de creación artística en la Universidad de Chile– es la valoración, que de la obra, tienen los pares disciplinares. Esta dimensión de 'creatividad' –concepto que en el ámbito tecnológico suele denominarse 'innovación' – es inherente en el caso de la creación artística, al proceso de concebir, idear, imaginar o fundar algo nuevo, y puede expresarse como una expansión crítica de los límites disciplinares. En arte contemporáneo, esta dimensión suele expresarse mediante operaciones arriesgadas y resistentes de subversión de los signos, de inadecuación de los procedimientos artísticos, de hibridación de los lenguajes canónicos, de uso extensivo y metafórico de modelos de pensamiento científico, o de apropiación indebida de saberes disciplinares extra artísticos, de uso inapropiado y pertinaz de las técnicas, etc., incrementando con ese tipo de inversiones la eficiencia y economía de los procesos paradójicos de creación.

Adicionalmente, esta 'creatividad' debe desarrollarse de forma autónoma, reflejando una primera fase de maduración de una poética o lenguaje de Obra. A partir del desarrollo autónomo un creador obtiene reconocimiento en su obra, y liderazgo sobre otros creadores e intelectuales, en la apertura de nuevos campos y lenguajes de expresión disciplinar. Así, tanto la creatividad como la autonomía son exigibles a todos aquellos académicos (de Profesor Asistente hacia arriba) que, por decirlo de un modo inapropiado, 'hayan culminado' su formación disciplinar, que como sabemos, no termina nunca de empezar, ni menos de concluir.

Resumen del Discurso de Presentación de la charla "Propuesta de Criterios de Meta-Valoración Académica de la Creación Artística" realizada el 8 de octubre de 2014 en el Edificio Nahmias de la Universidad Austral de Chile.

Edición: Artiom Mamlai A.

“L’ami du peuple”

El soporte que una obra constituyente se merece

“Constituyente” es el nombre con que se inscribe en fulgurante néon rojo, y en la zona inferior, emergente, la instalación hecha a contra muro, de la obra de Gonzalo Díaz, obra que inaugura o “abre” el lugar que ocupa la nueva Galería Réplica: la primera y esperada sala de exposiciones de la hace ya nueve años fundada Escuela de Artes Visuales de la UACH, dependiente de la en este año también recién parida Facultad de Arquitectura y Artes. Lo de Díaz es una típica obra contemporánea, o si se quiere: encargo personal e impersonal de una administración académica e institucional que busca, finalmente, arar un espacio, el lugar correcto y propio para las artes visuales de la academia local; incipiente aún, pero que se alza, o se emplaza como un gran lote de alzaprimas (42), de gruesos maderos, postes sembrados de cuñas, en apoyo estabilizante o constituyente, siempre inestable todavía, pero la firme puesta en obra del nuevo espacio público valdiviano. Encargo personal también, porque Díaz no tiene una única y sola lectura. No esta obra, ni mucho menos en una galería e institución del arte que nace apadrinada desde su cuna hondamente académica. Siendo asimismo una doble instalación para el arte valdiviano, de la mano del artista (com)prometido, que la (a)firma, la asegura y la fortalece, con un nombre igualmente popular, y en un código contemporáneo pero también histórico, que debe recordar la *téchne* artesanal, aunque también la ortopedia mínima que precisamos previamente para conseguir edificar y así poder darle la partida y el bautizo al frontispicio de esta entrada: de la Galería Réplica.

L’ami du peuple: es la historia de una obra de un “buen” hombre, el apoyo nominal popular para una nueva cuna en el arte valdiviano. De este sonámbulo perdido en la historia cultural que será este recinto, viene recién despertando: espécimen efímero de la creación postmoderna actual, de una región en un devenir aún moderno. Pero con su espacio reluciente, nuevo, ahora el extremo más moderno de la línea MAC. En tu rostro contenido, donde todavía existe mucho pensamiento por despertar, déficit local que aún no impone o termina de acabar su impronta de niño, que ya desea pasar a la avenida, a la pronta madurez. Todo ello debemos tener en cuenta en la obra que

fuera inaugurada en la Sala Réplica, y que lleva por título “L’Ami du peuple”. Nos resta agradecer, aquí, también, sin olvidar el nombre de este espacio crítico, a Jorge Garrido, por el nombre que esperamos ocupe una larga época. Y así, entonces, a la obra.

La indicación de Díaz en esta obra -como lo hollara siempre un Duchamp- un artista conceptual, ha comenzado ya con su título, con el nombre del diario de la Revolución Francesa, el diario que editara J. P. Marat, “L’Ami du Peuple”, el 16 de septiembre de 1789, y que continuase publicándolo hasta septiembre de 1792, con el objeto definitivo de recordarnos cuáles son, fueron y siempre han sido, los múltiples enemigos políticos del pueblo.

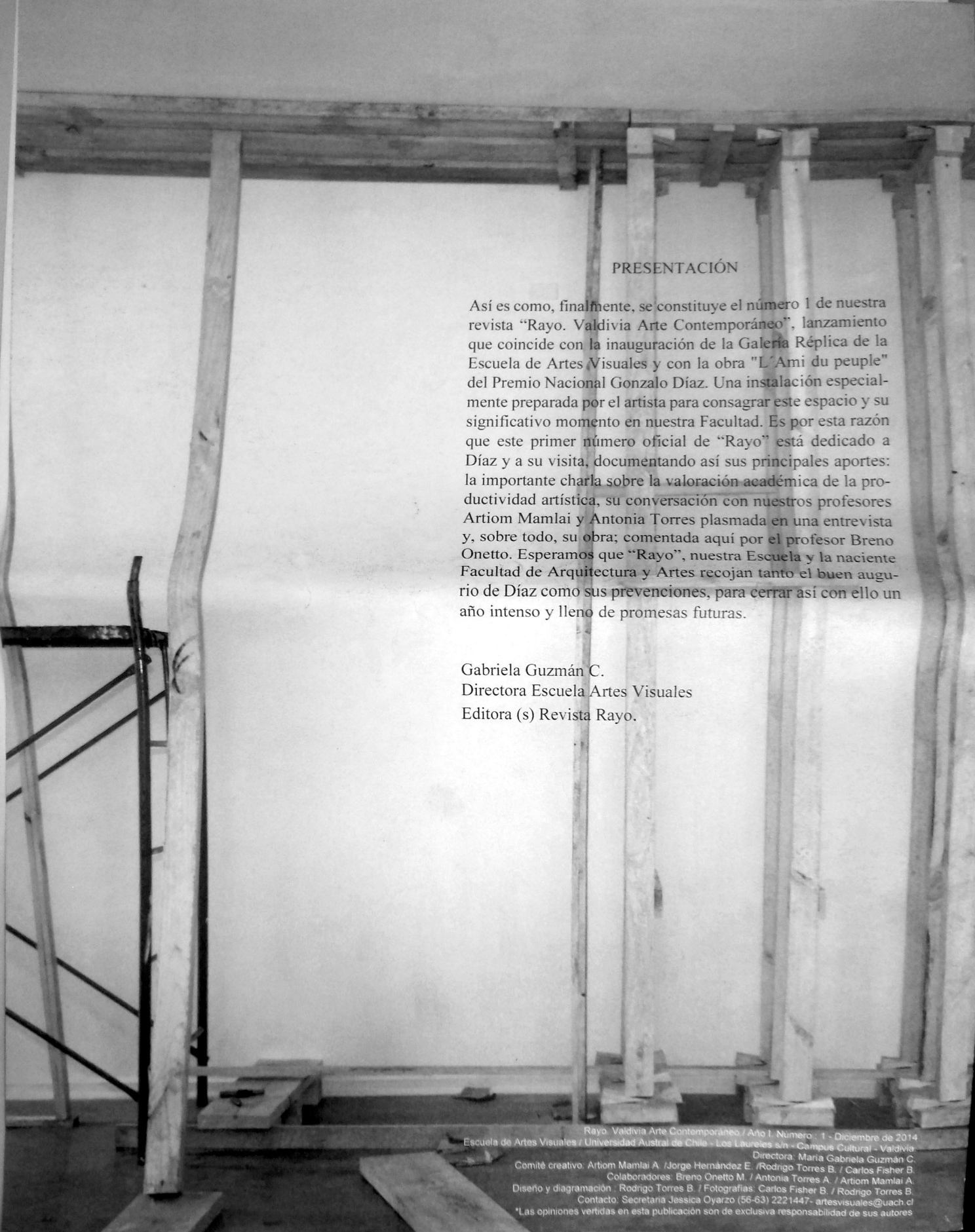
En sus columnas, Marat atacó a los organismos más poderosos de París y de Francia, desde el ayuntamiento parisino hasta la Asamblea Nacional, demandando de sus representantes una actitud un poquito más virtuosa, y denunciando o sospechando de todos aquellos corruptos que seguían defendiendo sus intereses por encima de los de la República que venía a nacer. Dice “L’Ami du Peuple” o Marat: “En la lucha contra los enemigos del Estado voy a atacar sin piedad a los bribones, voy a desenmascarar a los hipócritas, voy a denunciar a los traidores, y a los cobardes e ineptos para servir a su país. Y todo ello sin importar cuán dura sea mi pluma”.

Dice este otro Marat (Díaz), apropiándose de nuestro canto popular, aquí y ahora, y contra ese Congreso nuestro, y en el olvido por esa “Nueva Mayoría” de la Asamblea Constituyente del Pueblo: “En los hombres respeto el talento y la sabiduría, pero sobre todo respeto el amor a la Virtud. No veo grandeza humana en aquellos cuya riqueza es fruto de la delincuencia o de los juegos de fortuna. Si la grandeza no proviene de la Virtud, entonces tan solo será un objeto de desprecio... Sé lo que tengo que esperar en mi contra, pero el acoso no tendrá poder sobre mi alma. Me dedico por entero a mi pueblo y estoy dispuesto a pagar por ello con toda mi sangre”.

Esta voz del "amigo del pueblo" es, efectivamente, la voz política de una supuesta minoría que resulta ser hoy y siempre la mayoría: la voz cantante de la Asamblea Constituyente no asumida ni oída por esa falsa mayoría, que sigue siendo una auténtica minoría en su fuero representativo, legislativo, como en su mandato ejecutivo. Por eso la bienvenida dada por el artista mismo a la nueva representatividad puesta en la persona del nuevo rector de la universidad. ¿Y por qué la instalación? Porque como se advirtió más arriba: la instalación es el lenguaje de la visualidad contemporánea; es el contexto reflexivo e individual del mundo del artista-instalador; mundo que provoca y se sostiene con su pensar, que recoge hoy con su voz y su actuar una materialidad siempre renovada y fundante de otros espacios y tiempos tentativos para la operación creativa. Una materialidad relativa a nuevos intentos o apron-tes con esa nueva socialización del hombre, en la que la vida común no sea exigencia sino honesta convivencia, respetuosa y simple, porque es el resultado de la modernización de toscas naturalezas y de imperios individuales. La instalación de Gonzalo Díaz apoya y da sostenibilidad a un espacio que se constituye preparatorio para el arte y que sirve a la educación del hombre, en la nueva institucionalidad lograda otra vez para las artes, en la unidad que se llama Facultad. Unidad que renace tras 60 años de la fundación inicial de la universidad, y en donde la comunidad vuelve a tener la oportunidad de formarse en dignidad de la totalidad de sus potencias espirituales con el apoyo y eco también ahora del amigo del pueblo, de su actuar visual de artista tanto legislador como ejecutor.

Dr. Breno Onetto M. (Prof. Teoría del Arte, Escuela de Artes Visuales, UACH)





PRESENTACIÓN

Así es como, finalmente, se constituye el número 1 de nuestra revista "Rayo. Valdivia Arte Contemporáneo", lanzamiento que coincide con la inauguración de la Galería Réplica de la Escuela de Artes Visuales y con la obra "L'Ami du peuple" del Premio Nacional Gonzalo Díaz. Una instalación especialmente preparada por el artista para consagrar este espacio y su significativo momento en nuestra Facultad. Es por esta razón que este primer número oficial de "Rayo" está dedicado a Díaz y a su visita, documentando así sus principales aportes: la importante charla sobre la valoración académica de la productividad artística, su conversación con nuestros profesores Artiom Mamlai y Antonia Torres plasmada en una entrevista y, sobre todo, su obra; comentada aquí por el profesor Breno Onetto. Esperamos que "Rayo", nuestra Escuela y la naciente Facultad de Arquitectura y Artes recojan tanto el buen augurio de Díaz como sus prevenciones, para cerrar así con ello un año intenso y lleno de promesas futuras.

Gabriela Guzmán C.
Directora Escuela Artes Visuales
Editora (s) Revista Rayo.