

**REVISTA
DE CRITICA
CULTURAL**

JUNIO 2007 Nº 35 \$ 3.000

CeDInCI



*¿Arte de mujeres
o políticas de la diferencia?*

Nelly Richard Fugas de identidad y disidencias de códigos (Artistas mujeres en el contexto de la dictadura en Chile)	06
Natalia Babarovic Autorretrato	14
Raquel Olea / Francisco Brugnoli / Sergio Rojas / María Eugenia Brito / Grinor Rojo José Joaquín Brunner / Pablo Oyarzún / Marisol Vera / Gonzalo Arqueros / Carlos Ossa Video <i>Del Otro Lado</i> / arte contemporáneo de mujeres en Chile (fragmentos)	16
Yennyferth Becerra <i>S/T, Toma de Terreno</i>	22
Guillermo Machuca Entre el deseo y el temor (fragmentos)	24
Nury González El colapso de un origen	26
Adriana Valdés A propósito de <i>Handle with care</i> : apuntes sobre mujeres en las artes visuales en Chile	30
Catalina Parra <i>Fosa</i>	38
Yennyferth Becerra / Soledad Novoa / Ana María Saavedra <i>Handle with care</i> , mujeres artistas en Chile 1995-2005	40
Andrea Goic <i>La mamá de Magritte</i>	44
Claudia del Fierro / Alicia Villarreal / Johanna Unzueta / Virginia Errázuriz / Isidora Correa Lotty Rosenfeld / Carolina Hernández / Roser Bru / Carolina Ruff / Claudia Aravena Lucía Egaña / Josefina Guillisasti / Paz Errázuriz / Teresa Aninat + Catalina Swinburn / Ximena Zomosa Mujer, arte y género	46
Mónica Bengoa <i>Ellas duermen en sus camas</i>	58
Paz Carvajal / Mónica Bengoa / Claudia Missana / Alejandra Munizaga / Ximena Zomosa Colectivo <i>Proyecto de Borde</i> / MAC, Valdivia, 1999	60
Catalina Gelcich <i>República de Ragusa (Península Balcánica)</i>	68
Soledad Falabella <i>Sinne qua non</i>	70
KEMY OYARZÚN / Ese vértigo de alianzas: feminismos y democracia Comentario al ensayo de Alejandra Castillo <i>Julietta Kirkwood. Políticas del nombre propio</i>	78
LECTURAS GONZALO ARQUEROS / mama Marx una lengua trabada (o los encajes del oficio) Nota de lectura sobre el libro de poemas de Carmen Berenguer	80
FERNANDO PÉREZ VILLALÓN / La casa de la memoria: trayectos y gestos de un libro de Adriana Valdés	82

Este número está dedicado a la memoria del artista visual Guillermo Cifuentes (1968 - 2007)

Directora: NELLY RICHARD

Consejo Consultivo: DIAMELA ELIT / CARLOS PÉREZ V. / CARLOS OSSA / FEDERICO GALENDE

Producción: ANA MARÍA SAAVEDRA / LUIS ALARCON
Fono / Fax: (56-2) 563 0506 / E-mail: revista@entelchile.net

Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

www.criticacultural.org

Diseño Gráfico: ROSANA ESPINO

Imprenta Salesianos

C
Fonds

Prince Claus Fund for Culture and Development
Hoge Nieuwstraat 30
2514 EL Den Haag
The Netherlands
tel # 31 70 427 4393
fax # 31 70 427 4377
info@princeclausfund.nl
www.princeclausfund.nl

The Prince Claus Fund stimulates and supports activities in the field of culture and development by granting awards, funding and producing publications and by financing and promoting networks and innovative cultural activities. Support is given both to persons and to organisations in African, Asian, Latin American and Caribbean countries.

PROGRAMAS DE MAGÍSTER

MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES (Semipresencial)
Directora: Nelly Richard
Crítica y Ensayista. Universidad de la Sorbonne (Francia)
Directora Revista Crítica Cultural

MAGÍSTER EN POLÍTICAS SOCIALES Y GESTIÓN LOCAL (Presencial)
Directora: Teresa Quiroz
Magíster en Sociología CLACSO

MAGÍSTER EN HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES (Semipresencial)
Director: Sergio Grez Toso
Historiador y Doctor en Historia, París III
Exponente Historia Social y Popular Chilena

MAGÍSTER EN PSICOLOGÍA (Semipresencial)
Mención Análisis Institucional y Grupos
Directora: Martha Elva López
Psicoanalista, Estudios Doctorado en Psicología, UNAM (México)
Post-graduada FLACSO-Chile

MAGÍSTER EN EDUCACIÓN (A Distancia)
Programa Patrocinado por UNESCO
Mención Gestión Educativa
Mención Escuela y Comunidad
Mención Currículum y Evaluación
Mención Orientación
Coordinadora Académica: Marcela Aravena
Magíster en Políticas Sociales y Gestión Local

MAGÍSTER EN CIENCIAS SOCIALES (A Distancia)
Mención Política
Mención Epistemología
Mención Comunicación
Coordinador Académico: Javier Zúñiga
Magíster en Políticas Sociales y Gestión Local

LA APERTURA DE CARRERAS Y PROGRAMAS ACADÉMICOS ESTÁ SUJETA A LA MATRÍCULA DE UN MÍNIMO DE ALUMNOS.

POST GRADOS 2007/2008

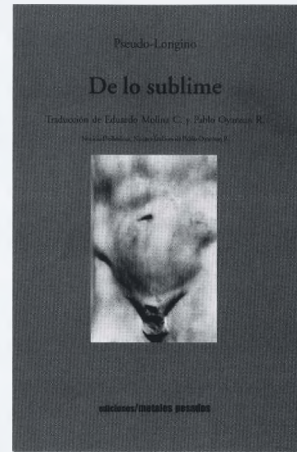
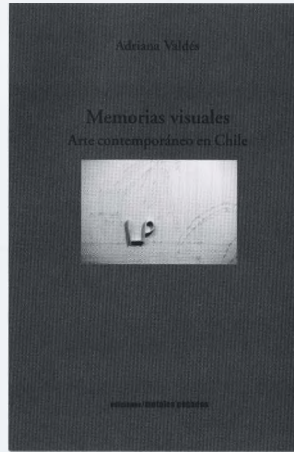
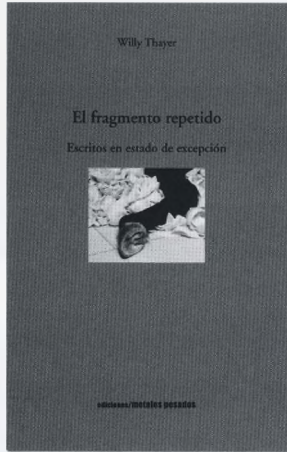
PROGRAMAS DE DOCTORADO

DOCTORADO EN PROCESOS SOCIALES Y POLÍTICOS EN AMÉRICA LATINA (Semipresencial)
Mención Ciencias Políticas
Mención Historia
Director: Juan Carlos Gómez L.
Doctor en Ciencia Política, FLACSO (México)

DOCTORADO EN CULTURA Y EDUCACIÓN EN AMÉRICA LATINA (Semipresencial)
Mención Educación y Modernización
Mención Comunicación y Cultura
Coordinador Académico: Álvaro Cuadra
Doctor en Semiología, Universidad de La Sorbonne (Francia)

INFORMACIONES

ediciones/ metales pesados



José Miguel de la Barra 460/ Teléfono: (56-2) 638 75 97/
www.metalespesados.cl/ mail: mpesados@metalespesados.cl

Radio tierra un espacio Abierto....

Visítanos. escuchanos. dialoguemos....
www.radio tierra.cl

radio
TIERRA1300
www.radiotierra.cl



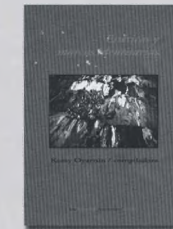
Editorial Cuarto Propio

¿Qué lees cuando lees?

crítica cultural / narrativa / poesía / género / filosofía / política / ensayo



MARÍA DEL MAR
 LÓPEZ-CABRALES
 Arenas cálidas en alta mar:
 entrevistas a escritoras
 contemporáneas en Cuba



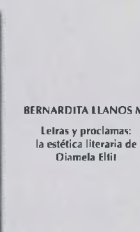
NOMADIAS
 Estéticas y marcas
 identitarias
 Verónica Schild



PILAR ÁLVAREZ-RURIÓ
 Metáforas de la casa en la
 construcción de identidad
 nacional:
 «Casa» en Chile, 1890,
 1920 y 1950



MARÍA TERESA
 MEDEIROS-LICHEM
 La voz femenina en la
 narrativa latinoamericana:
 una relectura crítica
 Teresa de la Parra / María Luisa Bombal
 María Lynch / Clarice Lispector / Rosario
 Castellanos / Mercedes Valdés / Angélica
 Mastretta / Elena Poniatowska
 Lucha Vidales



BERNARDITA LLANOS M.
 Letras y proclamas:
 la estética literaria de
 Diamela Eltit



MARÍA DE LOS ÁNGELES
 FERNÁNDEZ RAMIL
 Bienvenida, paridad

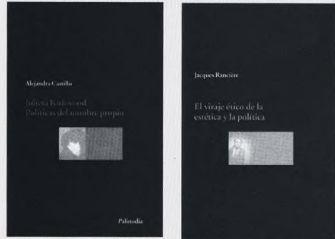


Bienvenida, paridad
 María de los Ángeles Fernández Ramil

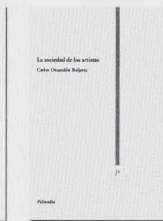
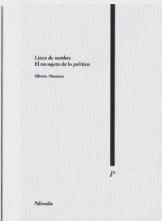
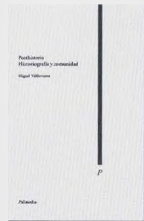
Editorial Palinodia

www.palinodia.cl

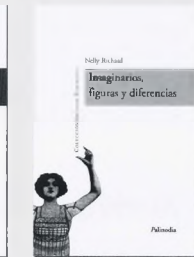
Colección Contrapunto



Colección Contratiempo



Colección Archivo Feminista



www.cepchile.cl

Revista *Estudios Públicos* completa
Bases de datos Encuestas CEP
Libros digitales
Audios
más de 1.500 archivos disponibles

Historia

¡Escucha, winka...!
Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el idioma

Su revolución contra nuestra revolución
Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)

Historia y memoria
2 de abril de 1957

Ser niño "huacho" en la historia de Chile

Los anarquistas y el movimiento obrero en la alborada de "la idea" en Chile, 1893-1915

Extremismos de derecha y movimientos neonazis
Berlín, Madrid, Santiago

Obras escogidas Volumen I

Obras escogidas Volumen II

Cuerpo y sangre de la política
La construcción histórica de las Visitadoras Sociales (1887-1940)

Adquiéralos en las mejores librerías del país y en www.lom.cl

EDITORIAL ARCIS

COLECCIÓN SEMINARIOS, COLOQUIOS Y DEBATES CRÍTICOS

REVISTA AMÉRICA LATINA DEL DOCTORADO EN PROCESOS SOCIALES Y POLÍTICOS EN AMÉRICA LATINA.

NUEVO

America Latina

Los Seminarios en el Gobierno en América Latina

Memoria Histórica y Educación Popular

Democracia Latinoamericana

Los Muros Blancos

Foucault Fuera de sí. Deseo, historia, subjetividad

EDICIÓN: MARÍA EMILIA TIJOUX IVÁN TRULLIO

UNIVERSIDAD ARCIS
UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

LIBRERÍA ARCIS
Universidad de Arte y Ciencias Sociales
LIBERTAD 53, Santiago Chile
386 64 12 / mail: publicaciones@uarcis.cl

Fugas de identidad y disidencias de códigos

(Artistas mujeres en el contexto de la dictadura en Chile)¹

Nelly RICHARD

Esta es la versión en español del texto publicado en el catálogo de la exposición *Wack! Art and the Feminist Revolution*, MOCA (Museum of Contemporary Art) en Los Angeles (Estados Unidos), marzo-julio 2007.

El golpe militar de 1973 quiebra la institucionalidad democrática y desata una convulsión múltiple que trastoca la vida histórica y política de la sociedad chilena. El régimen militar de Augusto Pinochet instaura una cultura del miedo y de la violencia que impregna el tejido comunitario, obligando a la ciudad, los cuerpos y los discursos a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. La política y lo político son las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo esas condiciones de vigilancia y censura, la cultura y el arte se convierten en campos sustitutos, desplazatorios y compensatorios, que permiten trasladar hacia figuraciones indirectas lo reprimido por el discurso oficial.

En los primeros años de la dictadura, el arte de la cultura militante recurre al repertorio ideológico de la izquierda ortodoxa para evocar-invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, forjando en torno a estos restos de identidad nacional los lazos de una memoria simbólica del pasado que debía unir solidariamente a las víctimas de la historia. El folclore, la música popular, el teatro, los murales poblacionales, etc. retratan la identidad sacrificial de un Chile mártir a través de un arte de la denuncia y la protesta, regido por una *épica del meta-significado* (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, Antidictadura, etc.) que se transmite mediante lenguajes referenciales y testimoniales. Hacia fines de los 70, emerge una escena de prácticas neovanguardistas reagrupadas bajo el nombre de Escena de Avanzada¹. A diferencia de lo que ocurre con el contenido del arte militante, la Escena de Avanzada despliega su autoreflexividad crítica en torno a *micro-políticas del significante* que hablan, a ras de cuerpos y superficies, de fragmentación y dispersión, de vaciamientos y estallidos de la historia y de la memoria. La Escena de Avanzada se distingue por sus transgresiones conceptuales, sus quiebres de lenguaje y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros (la performance, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine y el video, etc.)

que batallan contra el academicismo de las Bellas Artes y la institucionalidad cultural de la dictadura, a la vez que buscan renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda. Mientras que el arte militante se refugia en una continuidad de la memoria del pasado y de la tradición, la Escena de Avanzada reivindica –antihistoricistamente– el *corte*, el *fragmento* y la *interrupción*, para enfatizar la violenta ruptura de los códigos con que la dictadura militar trastocó los universos de sentido de la sociedad chilena. Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por múltiples fuerzas de escisión –psíquicas, sociales, sexuales, biográficas– cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante. Por otro lado, el dispositivo fotográfico de sus vocabularios artísticos participa de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía viva la voluntad de “mensaje” del arte comprometido de la cultura partidaria. El arte de la Escena de Avanzada trabaja desde el corte y la interferencia, desde la rotura y la discontinuidad, en lo que concierne a los materiales y las técnicas, de las relaciones de significados, conjugando, inéditamente, la inspiración neovanguardista y el corte deconstructivo.

Dentro de esta escena –irruptiva y disruptiva– de producciones artísticas, destaca el trabajo de varias artistas mujeres que elaboraron nuevas poéticas y políticas de la imagen. Todas ellas recurrieron a la figura del “margen,” como *postura enunciativa* y como *recurso táctico*, para simbolizar el des-enmarque de prácticas e identidades fronterizas, en crisis de pertenencia y de representación, que se situaban en los bordes de integración simbólica de un territorio de destrucción, reconstrucción y desconstrucción del sentido. Si bien estas autoras chilenas compartieron los efectos discriminantes de su doble condición de artistas mujeres y de artistas contestatarias bajo el régimen dictatorial, lo interesante de su trabajo radica en haber sabido transitar de la *marginalidad como externalidad al régimen militar* al *margen como cuestionamiento táctico de la simbólica del poder*. Para eso trazaron líneas de fugas, de revueltas y descentramientos, en el interior de los lenguajes de la represión y la censura oficiales, cifrando en lo “femenino” las potencialidades metafóricas de una desobediencia a los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que va mucho más allá del simple binarismo de género hombre-mujer.

Bien sabemos que no basta con que una obra de arte sea firmada por una mujer, para garantizar que dicha obra produzca significados culturales diferentes y alternativos a los predeterminados por los sistemas de significación dominantes que obedecen las consignas de la masculinidad hegemónica. La condición “mujer” es el dato de experiencia socio-biográfico a partir de cuya materialidad corporal y discursiva (siempre *en proceso*) se construye la obra. Pero el arte debe ser capaz de transformar ese dato en una *posición de discurso*, en una *maniobra de enunciación*, para activar una desestructuración crítica de los ideogramas del poder que configuran la trama de la cultura. En el caso de las obras chilenas aquí mencionadas que se sitúan directa o indirectamente en la constelación de la Avanzada, lo “femenino” no se limita a la identificación de género de sus autoras mujeres: lo “femenino” designa el “devenir minoritario” (Deleuze-Guattari) de regímenes de subjetividad que disienten de las identificaciones hegemónicas y activan el plural de la diferencia en el mundo clausurado del sentido único; de los discursos y las identidades regimentadas por dogmas autoritarios; de las racionalidades ortodoxas y de las linealidades programáticas.

Virginia ERRÁZURIZ: una poética del resto



Siga la huella, 1965

El trabajo artístico de Virginia Errázuriz se caracterizó, desde sus comienzos en los años sesenta³, por destacar en la obra la simple presencialidad del objeto: un objeto cualquiera que –en su discreta condición de signo– se ve reducido a las huellas mínimas de su valor-uso. En la década del 60, V. Errázuriz exhibía objetos populares de uso cotidiano, muchas veces seriales (“tapas de bebida Coca Cola o un radiador viejo de automóvil al que se adherían diversos objetos, varios de ellos producto de la emergente industria del plástico Shyl⁴”) que hablaban, industrialmente, de la masificación del consumo norteamericanizado. Sin embargo, V. Errázuriz evitó siempre la redundancia ilustrativa de la denuncia social contra el fetichismo de la mercancía que, en los tiempos socialistas de la Unidad Popular, acompañaba las obras chilenas que expresaban su crítica anti-imperialista. En el contexto de la Unidad Popular, es decir, en un contexto histórico de utopismo revolucionario saturado de discursividad ideológica, la operatoria artística de V. Errázuriz se caracterizó por limitarse al rescate signífico de un objeto común, de un elemento desprovisto de narratividad épica. La operatoria anti-grandilocuente de su obra de los años sesenta ya constituía un desmontaje crítico de la enfática voluntad de “mensaje” y “representación” que guiaba al arte del compromiso de la izquierda, connotado masculinamente.

Después, en los años de la dictadura, V. Errázuriz siguió recurriendo a esta poética visual de lo mínimo, del resto y del desecho, como señas extraviadas de un desmantelamiento del sentido que des-enfatizan la monumentalidad trascendente de la Historia. La artista combina las piezas sueltas de un inventario de materiales y procedimientos en deliberado estado de desarme, de no-constitución, de precaria resistencia a la solidez de lo finito y de lo definitivo. La obra trabaja indicialmente la significación como un horizonte discontinuo e incierto; un trayecto apenas esbozado que no se afirma en nada concluyente y que deja los enlaces entre significante y significado siempre abiertos a la relacionalidad contingente de lo inacabado.

La obra de V. Errázuriz fracciona los planos visuales en los que vagan trozos de significación diseminada, para negarse así a la síntesis reunificadora de un punto de vista general cuya misión sería la de integrar, completar y dominar. Señales aisladas de una narrativa entrecortada (ampolletas, marcos fotográficos, cerámicos, tarjetas postales, etc.) que evocan residualmente transcurros íntimos, están repartidas en las zonas de menor jerarquía artística de las salas de exposición (por ejemplo, las esquinas y el suelo). Esta des-jerarquización de la mirada del espectador que se encuentra rebajada a la (no) altura del suelo o bien desviada hacia direcciones contrarias al perspectivismo único y totalizador, cuestiona finamente el supuesto hegemónico de una visión dominante (masculina) que busca controlar toda la escena monopolizando el privilegio de la frontalidad y la centralidad.

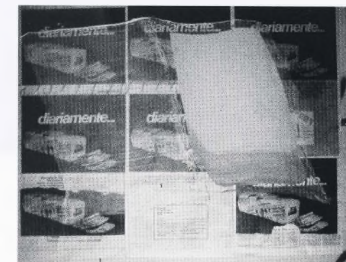
El fraccionamiento del campo de visión tiene por correlato la desarticulación narrativa de relatos visuales también rotos en su linealidad, expuestos al vacío de la interrupción: objetos al abandono, geometrías semi-construidas, marcos vacíos, etc. La obra de V. Errázuriz practica el espaciamento, el diferimiento, multiplicando en el interior de las unidades de significación los espacios en blanco, sin llenar, de una narrativa intersticial. La intermitencia del *hueco* es el recurso de vaciamiento que le impide al sentido rigidizarse en la dogmática de una verdad explicativa. Un objetualismo disperso de lo mínimo y lo ínfimo usa la contra-retórica del fragmento para dar cuenta de la crisis de totalidad de un mundo de significaciones trizadas. Este objetualismo disperso de lo mínimo y lo ínfimo, que alude a un grado cero de la significación, contrasta eficazmente con su reverso: la fraseología heroica-masculina que guiaba el discurso de la izquierda militante en los combativos años de lucha y resistencia antidictatoriales, con sus categorías y verdades siempre en mayúscula. Aquí lo *tenué* trata de refutar la voz de los discursos que hablan *fuerte*. Lo *suspensivo* pelea contra lo *afirmativo*, en esta práctica del retraimiento y la substracción del sentido, de la minimalización de los signos trabajados apenas como huellas residuales de significaciones todas incompletas. Cuando el poder totalitario del régimen militar usa y abusa de la propaganda ideológica para imponer sus verdades como absolutas; cuando la lucha antidictatorial fabrica un arte cuya explicitud referencial y fuerza denunciante tienden a rechazar la ambigüedad y la indeterminación del sentido, el arte de V. Errázuriz tiene la sutileza de modular un resquicio anti-declamativo desde el cual lo “femenino” coloca bajo sospecha la grandilocuencia de las meta-narrativas.

En su exposición titulada *Imbunche*⁵, en 1977, Catalina Parra exhibe una obra que se atreve a enfrentar el tema de la censura en el Chile de la dictadura: a “echarle mano” a la censura, para recurrir a la misma metáfora de la costura cuyo arte manual trabaja la artista⁶. En esos años, el diario *El Mercurio*, un diario cómplice del régimen militar, quería camuflar su operativo de penetración ideológica tras una publicidad supuestamente anodina (“*El Mercurio*, diariamente necesario”) que, con esta frase, incorporaba al cotidiano, naturalizándolas, sus falsedades y extorsiones de sentido. La obra *Diariamente* de C. Parra –una obra que formaba parte de su exposición *Imbunche*– aludía, bajo la forma de un *collage*, a cómo el diario *El Mercurio* buscaba convertir su imperio de la mentira oficializada en una rutina invisible. La artista ocupó como fondo de la obra la imagen impresa de la propaganda editorial del diario *El Mercurio* para desmentirla sutilmente, realizando en ella intervenciones gráficas que iban destinadas a abrir huecos y fisuras en el discurso impostado de los medios de comunicación del régimen militar. El diario *El Mercurio* es el símbolo que usó la artista para denunciar las tergiversaciones de sentido con las que el discurso oficial silenciaba y encubría los crímenes de la dictadura. La intervención gráfica de C. Parra consistió en producir grietas de sentido, mediante cortes y perforaciones, que rasgaban la página impresa de la noticia sacada del diario. La artista desafió así la fraudulenta construcción del mensaje oficial cuya versión la prensa oficial declaraba homogénea e indestructible, abriendo entrelíneas rebeldes que permitían tejer lecturas clandestinas, semiocultas tras las vendas de gasa que evocaban –protegidamente– el tema de la censura. Los materiales y procedimientos quirúrgicos (gasas, vendas y costuras) que intervienen las páginas del diario, hablan metafóricamente de *heridas* y *cicatrices*, es decir, nos hablan de una *guerra de sentidos* entre autoridad y desacato; una guerra de palabras e imágenes que abre litigios de interpretación en torno a las “verdades” que la prepotencia del mensaje oficial de la prensa de la dictadura quería declarar inexpugnables.

C. Parra introduce en su obra aquellas manualidades (costuras, tejidos y bordados) que fueron despreciadas por la maestría y tradición del arte occidental porque iban ligadas a un hacer doméstico y artesanal, es decir, femenino. C. Parra resignifica conceptualmente el valor de la manualidad femenina y popular sacándola de la domesticidad hogareña de lo privado, y confrontándola a la exterioridad pública del poder socio-comunicativo que, en su dimensión económica, explota y subvalora la mano de obra femenina. C. Parra le da a la manualidad femenina de la costura la eficacia teórica y política de un instrumento que sirve ahora para mostrar los sub-textos ocultos del discurso público que confecciona la noticia, visibilizando su tramposa filigrana de lo no-dicho y enseñándole al espectador cómo entremetarse en las roturas del discurso oficial para arrancarle a ese discurso lecturas no programadas, interpretaciones contrarias, significados disidentes. La manualidad cotidiana de lo femenino que emplea C. Parra lleva lo privado (las labores hogareñas) a perorar el ámbito público de la comunicación social que es manipulada por el poder de los medios. El incierto zigzag de la puntada desconfiada de una mujer se enfrenta a la verticalidad de los titulares que dictaminan el rumbo de la actualidad. Este zigzag descose los códigos de manipulación de la opinión pública y sugiere, con las gasas, tanto lo velado por las primeras planas de la actualidad nacional como las latencias críticas de una contra-lectura de los hechos que sólo espera ser activada por una mano cómplice.

El quehacer manual de C. Parra desafía el campo de fuerzas del poder de los medios desde la fragilidad del despunte y del hilván, de la costura que se desarma. Esta fragilidad del des-armado se opone a la supuesta incontrovertibilidad de las verdades oficiales que el discurso del miedo quiere transmitir en bloque. Tipografías y fotografías son lo que la obra fragmenta y reensambla, según los procedimientos de corte y montaje de un pensamiento gráfico que, en la urdimbre del sistema comunicativo, dibuja roturas críticas y brechas de disconformidad que subvierten la lectura uniformada de los medios. C. Parra hace tambalear así la fuerza de la palabra que sella el acuerdo entre lo público y lo socio-masculino como regímenes impositivos de verdades obligadas, llevando las habilidades femeninas de la costura a vulnerar la sobredeterminación del decir unívoco del poder oficial.

Catalina PARRA: rasgar la noticia, herir el poder



Diariamente, 1977

Paz ERRÁZURIZ:
una estética de la periferia

A Paz Errázuriz le ha tocado habitar, durante el período militar, una ciudad amurallada y dividida por segmentaciones antagónicas de barrios, de clases e ideologías. Los tránsitos fotográficos que realizó P. Errázuriz a lo largo y lo ancho de la ciudad desafiaron ese sistema de asignaciones rígidas, haciendo deambular a la fotografía por un laberinto de tránsitos prohibidos. Siendo mujer, una primera transgresión consiste en salir a la calle: en romper el cerco familiarista de lo privado que se limita a la vida de hogar, para exponerse al roce de pasiones sin dueños. Las múltiples andanzas de P. Errázuriz que recorrió circos, asilos, salones de baile, prostíbulos, gimnasios, hospitales psiquiátricos, etc., evocan la doble connotación del “perdersse en la ciudad” como riesgo y como extravío: largarse a caminar sin rumbo, mezclarse con los perdidos.

La ciudad bajo arresto militar se vio forzada a obedecer el discurso de “orden y paz” que instauró la dictadura con su doble eje de *represión* y *modernización*. P. Errázuriz se propuso resquebrajar ese revestimiento formal de una ciudad en “orden y paz,” delatando las huellas de miseria humana y degradación social, de caos psíquico y de arruinamiento corporal, de humillación moral y aniquilamiento biográfico, que se escondían tras el operativo militar de destrucción y refundación nacionales. La cámara de P. Errázuriz atravesó los extramuros de la ciudad para exhibir la pobreza y la indigencia, las carencias y las penurias, pero sin nunca caer ni en el anecdotismo romántico ni en el pintoresquismo folclórico de lo “marginal” debido al extremo control visual que ejerce, vigilantemente, su arquitectura fotográfica del despojo.

Entre los sujetos que favorece su estética de la periferia, están todos aquellos que se resisten a la integración disciplinaria. Basta recordar a los travestis, del libro *La Manzana de Adán* que lucen –como fantasiosos escape– sus artificios del disimulo y la simulación. La miseria de los travestis pobres organiza el trasfondo de privaciones diurnas sobre el cual se recorta, por contraste, el derroche exhibicionista de la pasión cósmica que despliegan en la noche. Se trata de travestis prostitutos que combinan el sexo como necesidad (el intercambio pagado del cuerpo que se oferta como mercancía a través de la prostitución) con el sexo como fantasía (la comedia de los pareceres vía el suplemento decorativo del maquillaje: el teatro del engaño y de la seducción).

Esta mirada fotográfica de P. Errázuriz sobre los travestis y su ambivalencia genérico-sexual, exhibe un trucaje de la identidad que socava el doble ordenamiento de la masculinidad y la femineidad reglamentarias. Mientras el discurso militarista y patriarcalista de la dictadura militar forjaba la cadena de un rígido “deber ser,” el travestismo juega con lo fluctuante y lo reversible de marcas teatralizadas que des-naturalizan propiedades y esencias. La locura disimétrica del travesti chileno, de la “loca,” que retrata P. Errázuriz en su obra, hace una mueca de identidad que carnavalesca la uniformación (militar) de los cuerpos y de los géneros con su arte del doblaje y de la contorsión sexuales.

Sería demasiado simple decir que P. Errázuriz fotografía a personajes fuera de lo normal: enanos, locos, travestis, magos, etc. El conflicto tácito entre *norma* (normalidad / sanidad / legalidad / moralidad) e *infracción* (anormalidad / insanidad / ilegalidad / inmoralidad), reviste en su obra formas intersticiales, oblicuas y furtivas. Existe en sus fotos la flotante ambigüedad de un “quizás,” de un “tal vez,” que opera como inductor de sospechas en torno a los índices sociales que catalogan habitualmente la normalidad y la anormalidad. En la obra de P. Errázuriz, prolifera sordamente un ínfimo margen disociativo que hace dudar de lo que parece haber capturado la cámara. Lo “femenino” se encarga aquí de hacer cundir la perversidad semántica de la duda en las imágenes fotografiadas, para romper con la certeza de que cada identidad y cada diferencia calce unívocamente consigno misma, y para generar en esa identidad y esa diferencia un diferir interno que transforma sus categorías en nómadas y vagabundas.



La Manzana de Adán, 1990

Como una “acción de arte,” define su trabajo Lotty Rosenfeld que, en 1979, se inicia en una calle de Santiago de Chile, bajo el título *Una milla de cruces en el pavimento*. El trabajo de L. Rosenfeld consiste simplemente en alterar las marcas que fueron trazadas en el pavimento para dividirlo como eje de calzada; en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden con una franja blanca (una vanda de género) cuyo eje perpendicular se superpone a la vertical. Así formula L. Rosenfeld su desacato a la autoridad que asigna una dirección y un sentido obligados. A partir de una extrema economía de los medios, L. Rosenfeld desobedece la semiótica del orden alterando uno de los sub-sistemas de marcas que regulan arbitrariamente los espacios de circulación. Atrevidamente, L. Rosenfeld rechaza la impositiva linealidad del camino unívocamente trazado por los mecanismos de control social. Al cruzar las marcas en el pavimento, la artista transforma el signo – en un signo +, reinventando así una relación con los signos que, en lugar de ser fija e invariable, deviene plural y multiplicativa. Las rectas en el pavimento –las señales hechas para encaminar el tránsito en una dirección obligada– son la metáfora de todo lo que, en nombre del orden impuesto por la dictadura, va normando los hábitos, disciplinando la mente, sometiendo los cuerpos a una pauta coercitiva. El acto de transgredir un subsistema de tránsito en un país enteramente marcado por la prohibición, va mucho más allá de lo que denota la cruz en el pavimento: “desde su gesto de intervención a las líneas divisorias de pistas de tránsito en las avenidas de Santiago donde inscribió su emblemático signo +, se puso en marcha (literal y simbólicamente) un modo específico de interrogar los mandatos y producir un estallido en la apariencia de naturalidad que portan las diversas ordenanzas... Los signos tras los que se organiza la circulación –de bienes, de sujetos, de políticas, de violencia– han constituido la sede más relevante del trabajo visual de Lotty Rosenfeld que se pensó callejero, ciudadano y rebelde... en los momentos en que el espacio público se encontraba ocupado por el invasivo régimen militar”. Extensivamente, el gesto de L. Rosenfeld contagia su potencial metafórico al conjunto de las sintaxis de poder y obediencia que se grafican diversamente en el paisaje social. Alterando un simple tramo de la circulación cotidiana en una ciudad militarizada e invitando los transeúntes a hacerse parte de sus tácticas de despiste, L. Rosenfeld fue capaz de llamar la atención sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles.

Posteriormente, L. Rosenfeld llevó su trabajo de la cruz a intervenir los límites, las fronteras, que dividen el territorio. El túnel Cristo Redentor en la frontera chilena-argentina y la frontera entre la RFA y la RDA en el Allied Checkpoint de Berlín fueron soportes geográficos de dos intervenciones (1983) que llevaron el arte a colarse en los límites estratégicos, de delimitación y juntura, donde las comunidades nacionales y políticas se abren –o bien se cierran– hacia la diferencia. Bajo la estrategia del gesto de *cruzar el límite* con el cuerpo humano que forma imaginariamente una cruz con la frontera, el arte de L. Rosenfeld dibujó así una zona de suspensión e intermitencia que cuestiona las lógicas de delimitación y segregación político-nacionales de las identidades.

La señal de la cruz fue también llamada por L. Rosenfeld a intervenir otro espacio estratégico: la Bolsa de Comercio de Santiago, en 1982. L. Rosenfeld exhibió el registro video de sus anteriores trazados de la cruz en el pavimento en la pantalla de uno de los monitores destinados por la Bolsa de Comercio a transmitir el curso de las fluctuaciones bursátiles. El desobediente trazado de la cruz y su aritmética de la transgresión, introdujeron bruscamente la sorpresa del arte, el desconcierto de la ruptura artística, en el orden acumulativo de los balances financieros y su rutina de los pactos comerciales. “Arte” y “mujer” fueron los términos que des-ajustaron lo económicamente controlado, excediendo y transgrediendo la racionalidad de los cálculos y las utilidades. “Arte y “mujer” infringieron los reglas de los tránsitos masculinos del intercambio económico violando su lógica capitalista, haciendo saltar sus intercambios pactados en torno al valor y la plusvalía, desde el estallido de un gesto +, de un gesto *de más*, que llevó lo *sobranante* (lo artístico, lo femenino) a desafiar el utilitarismo del sistema.

Lotty ROSENFELD:
torcer la semiótica del poder



Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979

Diamela ELTIT de la cicatriz al maquillaje

En el borde híbrido entre literatura y *performance*, entre acción de arte y registro-video, entre intervención urbana y borrador cinematográfico, la escritora Diamela Eltit desplazó fuera de la página impresa del libro (la de su novela *Lumpérica*⁸) ciertos excedentes gestuales y rituales de un trabajo con el cuerpo que consistió en auto-inflingirse cortes y quemaduras en los brazos y las piernas. Así marcada por el dolor, D. Eltit eligió una zona marginal de la ciudad de Santiago para leer en el interior de un prostíbulo fragmentos de su novela, interrumpiendo bruscamente—con su *performance* literaria—la rutina prostibularia de un lugar tradicionalmente marcado por el intercambio de las mujeres entre hombres. Su lectura poética—cargada de un imaginario erótico que se rebela contra las identidades prefijadas por las convenciones de género—quebró la lógica (masculina) del comercio de cuerpos pagados, con el *don* de una palabra—suntuaria y desenfundada—que hizo explotar el límite entre el cuerpo, la ficción y la sexualidad; entre el dolor y el placer; entre el dinero y la pasión (gratuita) por el arte; entre la subordinación mercantil del cuerpo femenino a los códigos masculinos y el amor al arte desatado—lujosamente—por una mujer creadora.

Con el corte neovanguardista de la textualidad de *Lumpérica*, D. Eltit inauguró—solitariamente—la secuencia de una nueva narrativa post-golpe bajo la dictadura militar⁹. La orfandad institucional de su palabra a la intemperie (una palabra de mujer, literariamente desafiada) eligió vagar de soporte en soporte—de la escritura al arte, del arte a la calle, de la calle al cine antes de volverse finalmente libro publicado—como un modo de serle estéticamente fiel a una pulsión errante de des-identidad, de transfugacidad.

Las marcas que la autora graficó en su propia carne con los tajos y las quemaduras, hicieron del cuerpo una zona de práctica automortificatoria que, en el Chile de la dictadura, se trazó en una dolorosa analogía con la brutalidad física de la violencia militar. Estos cortes y quemaduras que la autora se auto-inflingió llevaron el arte, en esos tiempos de tortura, a hacerse *corporalmente* solidario de las víctimas de la dictadura al compartir su mismo estigma del maltrato. En la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios, el daño autoinferido con los tajos y las quemaduras ritualizaba aquella violencia que el arte buscaba exorcizar. Pero el rebuscamiento teórico del gesto de D. Eltit va más allá de la sintomatología del dolor. Cuando ella reincorpora la imagen fotográfica de sus brazos y piernas cortados y quemados a las páginas impresas de su novela *Lumpérica*, la autora se da el lujo de cotejarlos una y otra vez con las metáforas del maquillaje, de la cicatriz transformada en un arabesco cutáneo que luego adorna la cosmética tal como el texto poético adorna la realidad en bruto transfigurándola en alegoría. La imagen fotográfica del cuerpo y el texto que re-toca figurativamente esa imagen, conjugan transgresión y femineidad para burlar cualquier realismo primario—y cualquier sedimento metafísico—del cuerpo natural y de la palabra de origen. La cicatriz como artificio cosmético, como suplemento decorativo, es el equivalente de la palabra barroca que, en la novela *Lumpérica*, sobre-actúa las torsiones del lenguaje para llevar las construcciones de sentido e identidad hacia un límite exuberante y feroz a la vez. La palabra y la cicatriz recurren ambas a la *pose* para teatralizar los sobregiros del “yo” que una femineidad transgresiva modela como su anti-convención: “Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo. Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje, etc. que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian... el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia... Por eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino para el placer. Como instancia inaugural, en el cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos”¹⁰.

Lo que hace D. Eltit es movilizar la imagen pasiva—convencional—de lo femenino en un devenir performativo del “yo” que transforma lo *destrutivo* en *autoconstructivo* y en *deconstructivo*. Este forzamiento extremo de las marcas políticas y sexuales impresas en el cuerpo muestra cómo la fantasía creativa de una mujer en torno a la pose estética lleva la *seducción* a toparse con la *seducción*.



Zona de Dolor I, 1980

La dictadura militar en Chile se impuso a través de un feroz control sobre los *cuerpos* y los *lenguajes*: sobre quienes eran portadores de identidades sospechosas, ideológicamente adversas, dentro del rígido sistema de amigos / enemigos que trazó fanáticamente la violencia totalitaria y, también, sobre las formas de ponerle nombre a la experiencia y de comunicar sus sentidos. El arte crítico-experimental de fines de los sesenta en Chile trabajó agudamente sobre la materialidad simbólica de los cuerpos, sobre la figuración discursiva de las palabras y las imágenes que el régimen militar condenó a la exclusión para sacar de sus zonas más oscuras ciertas partículas de energía rebeldes que se negaran a la condena dictatorial. Varias son las mujeres que se insertaron audazmente en esta empresa de crítica ideológico-cultural que guió al arte: una empresa que usó la mediación estética para llevar la percepción y la conciencia de sujetos condenados al orden hacia tumultuosos bordes de revuelta y discrepancia. Los trabajos de las artistas mujeres que mencioné en este texto se dedicaron a: 1) desafiar las morales del sentido único regidas por un binarismo simple de la afirmación / negación, desde lo múltiple contradictorio de las paradojas y las ambigüedades, de las indeterminaciones; y 2) orientar la mirada hacia sujetos e identificaciones (sociales, políticos, simbólicos, genérico-sexuales, etc.) cuyo *no-lugar* o *entre-lugar* se vale de lo descentrado y lo heterogéneo para hacer girar la identidad hacia direcciones contrarias a las trazadas por el sistema de convenciones dominantes. Esas prácticas, firmadas por autoras mujeres, no podrían ser consideradas “femeninas” en tanto no se proponen expresar una propiedad-esencia universal ni reflejar los atributos de un “ser mujer” de origen. Tampoco pueden llamarse “feministas” al no suscribir como programa de acción los contenidos anti-patriarcales de una visión predefinida sobre la cultura y la sociedad, anterior y exterior a la realización discursiva de la obra misma. En estas obras chilenas realizadas bajo dictadura, lo “femenino” y lo “feminista” son articulaciones de discurso que usan el significante “mujer” para intersectarse estratégicamente con otras marcas de identidad y simbolizaciones culturales, y para condensar así la energía refractaria de todo aquello que se rebela contra las codificaciones represivas del poder.

NOTAS

- 1 Ver: Nelly Richard, *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986. Para una relectura crítica del significado político-cultural de la Escena de Avanzada, ver: Nelly Richard, “Lo crítico y lo político en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?” en *Revista de Crítica Cultural* N° 8, junio 2004, Santiago de Chile.
- 2 La obra de Virginia Errázuriz emerge, en los años 60, junto con la de Francisco Brugnoli, como parte de una tendencia que propone la resematización latinoamericana del pop art internacional, trabajando con lo cotidiano-popular de objetos de uso doméstico y urbano. Estos objetos (que dan cuenta de la modernización técnica a través de su estética de la señal) acceden a la obra por una simple maniobra de “presentación” que descalza el discurso de la “re-presentación” artística.
- 3 Francisco Brugnoli, “Antecedentes públicos” en *Revista de Crítica Cultural* N° 29/30, Santiago de Chile, noviembre 2004, p. 20.
- 4 Catalina Parra, *Imbunche*, Galería Época, 1977. Catálogo VISUAL, Santiago de Chile.
- 5 “Catalina Parra se mudó a Chile a finales de 1972 después de vivir en Alemania durante varios años... El 11 de septiembre de 1973, el General Augusto Pinochet derrocó el gobierno electo, cerró el Congreso y suspendió la Constitución... C. Parra empezó a recoger los eventos diarios en recortes de texto y material fotográfico de *El Mercurio*, el periódico principal de Santiago. Lo que empezó como una estrategia para enfrentar la situación, se convirtió en un proyecto artístico cuando Parra revisó y re-montó ese material en una serie de montajes pequeños... que hablaron con una voz poética y crítica.” Julia P. Herzberg, “Run Hawaii” en *Catalina Parra; It's indisputable*. Catálogo de la exposición presentada en el Jersey City Museum, septiembre 25-diciembre 31, 2001. N. Y. p. 11.

- 6 Paz Errázuriz, Claudia Donoso, *La manzana de Adán*, Santiago, Zona Editorial, 1990. Dice Andrés Piña en su Introducción al libro (Pg. 4): “La manzana de Adán fue elaborado por la periodista Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz, entre 1982 y 1987. Seguimiento de larga duración basada en el contacto, este libro recoge la historia de una convivencia entre las autoras y una familia de homosexuales prostitutos... El seguimiento transcurre en un período de dictadura militar, elemento que pone de relieve todavía más a un tema situado en un conlín de precariedad extrema, para, desde ahí, dar cuenta de una parte de la historia chilena reciente. Talca y Santiago, el prostíbulo y la cárcel, son los lugares por los que transitan estos protagonistas, en constante mudanza de residencia, nombre, ropaje, sexo y pareja.”
- 7 Diamela Eltit, “Arde Troya” en *Lotty Rosenfeld: Moción de orden*, Catálogo de la Exposición *Moción de orden*, del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Ocho Libro Editores, 2003, p. 52.
- 8 Diamela Eltit, *Lumpérica*, Santiago, Las Ediciones del Omitorrinco, 1983.
- 9 Dice E. Brito: “Es Diamela Eltit quien, desde el género novelesco, genera una brusca transgresión a los modelos dominantes... D. Eltit se instala como la única mujer en 1983 en la “nueva escena” literaria chilena. La política literaria de D. Eltit es bastante revolucionaria en el medio si bien tiene sus antecedentes en los movimientos literarios del post-boom en la poesía, el cine y el video contemporáneos. Dicha política consiste en crear nuevas posiciones a través de una figura prologónica de la mujer para concebir la ficción desde un verosímil otro que integra zonas o áreas poco integradas en la cultura chilena.” Eugenia Brito, *Campes minados, literatura post-golpe en Chile*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 167-177.
- 10 Diamela Eltit, “Socavada de sed”, diario *Ruptura del grupo CADA* (Colectivo Acciones de Arte), Santiago, agosto 1982.





Video Del otro lado

arte contemporáneo de mujeres en Chile (fragmentos)

Contenido, entrevistas y producción de imágenes: Agustina Perera y Cecilia Guerrero
Asesor de contenido: Guillermo Machuca
Edición de Contenido: Magdalena Aninat (Arte y Ciudad)
Centro Cultural Palacio de La Moneda, noviembre-diciembre 2006

Basado en entrevistas a historiadores, teóricos del arte, críticos, filósofos, sociólogos y periodistas culturales, se realizó un video como complemento a la exposición *Del Otro Lado* para reflexionar sobre la participación de las mujeres en el desarrollo del arte y la cultura en Chile.

El video intentó develar las características y temáticas de las obras realizadas por mujeres, indagando en su participación en los distintos momentos históricos y culturales vividos en nuestro país.



Raquel Olea
Crítica literaria
Profesora departamento de Lingüística y Literatura. USACH

¿Qué es lo femenino? Lo femenino no necesariamente es un correlato de la mujer. Lo femenino también es un posicionamiento en relación a los poderes dominantes. Ha sido la marca, el signo de lo subordinado, de lo minoritario, de lo suprimido, de lo carente, de lo silenciado. Eso le confiere un potencial político alto...

Diamela (Eltit) es una de las pocas escritoras que ha suscitado un deseo crítico muy fuerte, por su potencial desestructurador de lo dominante. Entonces su escritura ha sido mirada desde lo femenino, en la producción de hablas, fundamentalmente lo que ella produce es el poder de las hablas de sujetos de no poder social, habla de la madre, habla de niño, habla de sujetos sicóticos, de sujetos marginales. Y en ese sentido, todos esos sujetos hacen productivo un posicionamiento minoritario, un posicionamiento subordinado. En Paz (Errázuriz) también hay una producción de otro sujeto, trabaja con travestis, con viejas, con locos. Hay ahí un situar el ojo en un lugar entre cruce, un lugar de intersección con lo dominante. El modo de mirar, el modo de leer está culturizado, es producido, es aprendido. Hay que preguntarse por cómo podríamos desaprender y aprender a su vez a mirar de otra manera.



Francisco Brugnoli
Director Museo de Arte Contemporáneo

Yo he hablado del signo de la reiteración como propio de lo femenino. El hombre cazador busca, encuentra lo nuevo, lo nombra y trae el nombre a la casa. Pareciera ser que la mujer está condenada a repetir el nombre en su descendencia y crea así el lenguaje de reconocimiento. Ese aspecto de repetición está en el tejido, en la receta de cocina, en el molde para bordar, de hacer la ropa que parecen ser las condenas históricas de lo femenino. Pero esto lleva implícito las acciones de preservar, la memoria y el cuidar, ordenar, por tanto de jerarquizar y desde luego de la acumulación. Todo lo cual constituye un rol cultural fundamental y la posesión de un espacio para la innovación, por ejemplo, en el acento, en la manipulación, etc.

En nuestra historia del arte, la presencia de mujeres es una constante. Ahora la pregunta es por qué no hubo más, dado que en la Escuela de Bellas Artes la presencia femenina era increíblemente superior a la masculina. Por razones sociales se pensaba que la mujer podía estudiar arte en términos de adorno, de complemento a sus propias labores. Y en el hombre era realmente una situación que derivaba en la proscripción social.

Hay algo curioso en nuestra historia del arte en lo referente a la participación de las mujeres en todo el desarrollo de la modernidad. Podríamos hablar, por ejemplo, de un adelanto en la figura de Henriette Petit, para después pensar en Inés Puyó, en Anita Cortés con su contribución importante a todo el inicio de la abstracción. Después hay una figura muy fundamental como es Matilde Pérez, que participa de la fundación del grupo Rectángulo, el primer movimiento proplamente tal que hay en Chile con manifiestos, con declaraciones que busca una gran transformación de nuestro contexto cultural. Ahí está Matilde Pérez que después pasa a integrar el grupo Forma y Espacio y luego, como artista independiente, es la introductora en Chile del movimiento cinético. Se habla de ella como una suerte de heroína por justamente sostener una forma de arte que no es aquella que busca una complacencia con el público (...).

En los '60 se produce un cambio, pero un cambio que tiene que ver con un discurso cultural general que afecta al discurso político y en general a todos los discursos. Hay una crisis respecto a la mirada del poder, hay un cuestionamiento, una primera pregunta. Y esto va a implicar una especie de ruptura del cristal, una liberación por lo tanto que favorece la aparición de muchos sujetos emisores de discurso. Entonces a mí me parece que en esos años y en lo que se aproxima a esos años empieza a emerger un tipo de figura en el arte de de parte de las mujeres mucho más agresivo, mucho más presente, una búsqueda del significante femenino. Debo necesariamente acá mencionar el trabajo de Virginia Errázuriz destacando tres obras: Brigitte Bardot, donde una fotografía tamaño real de la artista es sometida a la desacralización desde una visión del cotidiano femenino; Ya Vuelvo, una frase escrita con rouge sobre azulejos, los primeros refieren lo previsible de la reiteración mientras la frase instala la tensión de la detención; Las Tías, una serie de bordados sarcásticos sobre la clausura femenina en el adorno.



Sergio Rojas

Filósofo
Dir. Área de Estética, Dept. de Teoría,
Fac. de Artes, U. Chile

Yo diría que es posible señalar algunas constantes como, por ejemplo el trabajo con lo cotidiano, el trabajo con lo familiar, lo doméstico, lo íntimo. Yo diría que esas son instancias que caracterizan el trabajo artístico que correspondería a una cierta sensibilidad femenina. El trabajo con la colección, a diferencia de la clasificación, la colección de objetos que van constituyendo un cuerpo y que no necesariamente entran en correspondencia con una especie de jerarquía o de taxonomía previamente establecida.



Grinor Rojo

Dir. del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Profesor de Teoría Crítica, Dept. de Literatura, U. Chile

Lo que ocurre con el ámbito de las mujeres en general, y de las mujeres productoras culturales y productoras artísticas en particular, es un repliegue. Y la gran figura del feminismo chileno de esos años es sin duda Julieta Kirkwood. Lo que las mujeres hacen en ese período es recluírse en organizaciones que son cerradas, que realizan una función social, todo lo que se puede hacer en esas circunstancias, pero que se cierran en organizaciones no gubernamentales. El caso de La Morada es característico en ese sentido y junto con La Morada varias otras de la misma naturaleza.

CeDInCI

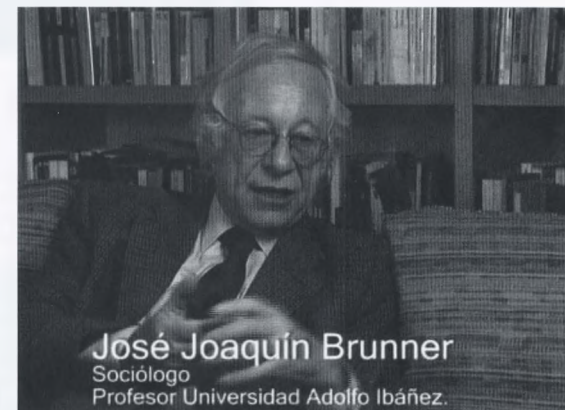
Hay un arte de mujeres, pero no creo que tenga una definición. Yo creo que es bastante poroso ese arte. Es un arte de mujeres que justamente busca liberarse del hecho de estar tan metido, tan acomodado dentro del signo de lo que tradicionalmente se ha llamado mujer.

Lotty Rosenfeld es una de las personas cuyo arte yo conozco bastante bien porque es un arte que interviene el espacio público. Y lo interviene con un signo más que es casi una cinta adhesiva... Este signo va siendo móvil y se va politizando cada vez más para ir marcando las contradicciones y los desfases del sistema neoliberal. En ese tiempo era la oposición a la dictadura, pero ahora también ha sido la oposición, el llamamiento a ciertas políticas represivas del neoliberalismo.



María Eugenia Brito

Escritora
Profesora dept. de Teoría e Historia del Arte,
Facultad de Arte, U. Chile



José Joaquín Brunner

Sociólogo
Profesor Universidad Adolfo Ibáñez.

Yo creo que, efectivamente, el golpe militar introduce un quiebre completo en la sociedad y hace interesantemente que se produzcan una serie de reordenamientos en las relaciones entre todos los sectores que se ven afectados. Y las ciencias sociales, que fue uno de los grupos intelectuales más afectados, sus académicos expulsados de las universidades, etc. Estableció una serie de nuevas relaciones en el campo cultural, uno de las cuales fue con todo lo que se llamó la Nueva Escena, por ejemplo en el arte, el CADA, Altamirano, Leppe, Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld. Ahí hubo por primera vez una relación muy directa. Nosotros seguimos como científicos sociales con mucho interés lo que estaba haciendo este grupo de gente en el mundo del arte porque buscaban, al igual que nosotros, mantener una libertad en lo fundamental y poder expresarse en la sociedad. Además porque era un arte tremendamente reflexivo, era una práctica que reflexionaba sobre sí misma tanto como las ciencias sociales estaban reflexionando, o intentando hacerlo, sobre los cambios en la sociedad chilena.

Un factor que puede ser interesante, uno de muchos factores, es el tipo de involución que produce la dictadura en la expansión social de la vida individual, o sea, en las posibilidades de articulación de la vida individual con la sociedad porque eso genera un retorno a la cotidianidad y hace muy importantes los factores cotidianos. Y si tú miras desde el punto de vista de los paradigmas, el paradigma cotidiano es eminentemente femenino. Entonces hay algo así como una feminización de la vida individual. Creo que es una cuestión que explica por qué determinadas producciones, que de una u otra manera se conectan con los aspectos, los ritmos y las circunstancias de la vida cotidiana, empiezan a cobrar tanta relevancia. Todos nosotros atravesamos esa experiencia, entiendo que todos nosotros nos feminizamos y cobramos una mirada más fina respecto de la relevancia determinante que también tiene para lo político la vida cotidiana.

Hay una capacidad de nominación en la literatura, una capacidad de dar nombre. Y eso puede estar vinculado con ser éste un lugar donde la mujer puede cambiar su propio nombre, donde puede ejercer resistencia respecto a los nombres tradicionalmente adquiridos, tradicionalmente impuestos, y donde se da una lucha muy expresa respecto de quién tiene la capacidad de nominación de lo femenino. Y eso se articula de manera muy distinta, no simplemente a través de poner un nombre, sino a través del desarrollo de un discurso, del desarrollo de un relato que tiene esa capacidad nominante.

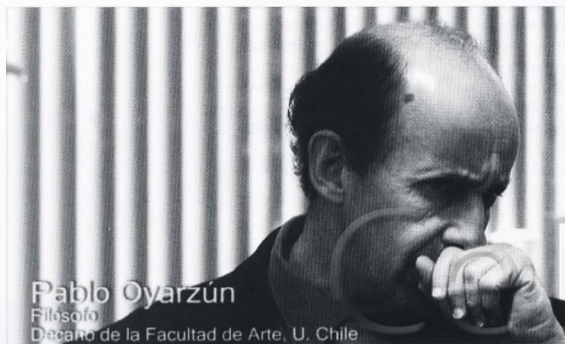


Marisol Vera
Directora Editorial Cuarto Propio

Lo más importante que sucedió alrededor de la década de los '80, entre el '82 y el '84, fue la emergencia de voces femeninas o voces desde la mujer más bien, que, de distintos ámbitos —desde el arte, la literatura, la reflexión— trabajaban acuñando, buscando nuevos lenguajes que dieran cuenta de la realidad que estaban viviendo, que era una realidad quebrada, escindida, no solamente por el cambio global, sino básicamente en Chile por la dictadura.

Dentro de eso, lo más importante que se produjo fueron estas voces de mujeres. Ahí es donde Editorial Cuarto Propio surgió casi como una necesidad.

Era un grupo de mujeres, muchas mujeres provenientes de distintas disciplinas y quehaceres, que se reunían, conversaban y organizaban charlas, encuentros de poesía, de arte, de literatura, en fin. Entre mujeres como Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Lotty Rosenfeld, Roser Bru, Raquel Olea, Olga Grau, Nelly Richard, esto circulaba.



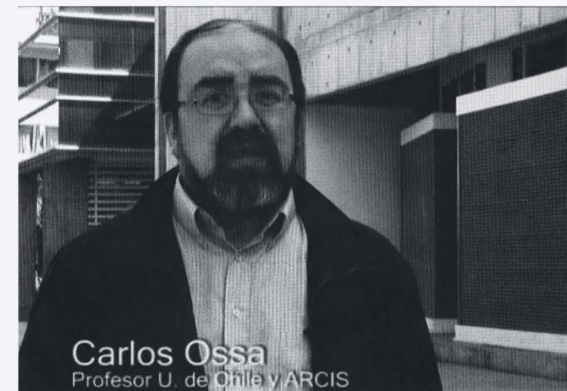
Pablo Oyarzún
Filósofo
Decano de la Facultad de Arte, U. Chile



Gonzalo Arqueros
Crítico e Historiador del Arte
Profesor U. Chile y ARCIS

Yo creo que uno de los rasgos del arte de los '90 en adelante consiste en una cada vez más fuerte separación de las retóricas de la ruptura, algo así como una actitud displicente y escéptica respecto del histórico énfasis en lo ruptural del arte moderno. Ya es conocida una especie de primer desplazamiento hacia el hedonismo que se da en los años '80. Pero hay todavía otra vuelta porque ese primer desplazamiento hacia el hedonismo, algo taimado y confrontacional, pierde fuerza. Me parece bastante claro que, a partir de los años '90, hay la formación de una sensibilidad menos dramática, articulada sobre la base de la información e ilustración del arte internacional, que es incentivada incluso por los mismos programas de enseñanza. Se entiende que no es éste el único factor que incide, sin embargo, lo que me parece más relevante es la presencia de un horizonte formal y contextual, a través del que se puede recuperar, tematizar y reelaborar las cuestiones más relevantes agenciadas por el arte chileno del período 1980-1990, como lo político, el cuerpo, la ciudad, la historia de las prácticas, etc., sin perder por ello el sesgo crítico y problematizador.

Nuestros intelectuales en rigor prefieren mostrar una sociedad contenta y exitosa, olvidando los costos que la modernización ha significado para esa. Y tanto en el campo de la cultura como en el del arte, han tendido a despoltizar el discurso de las artes moralizándolo excesivamente. Y en esa moralización vuelve a imperar una ética masculina que, celebra el protagonismo femenino en las artes plásticas, pero lo reduce justamente a eso, a lo femenino, lo maternal, lo episódico, lo privado.

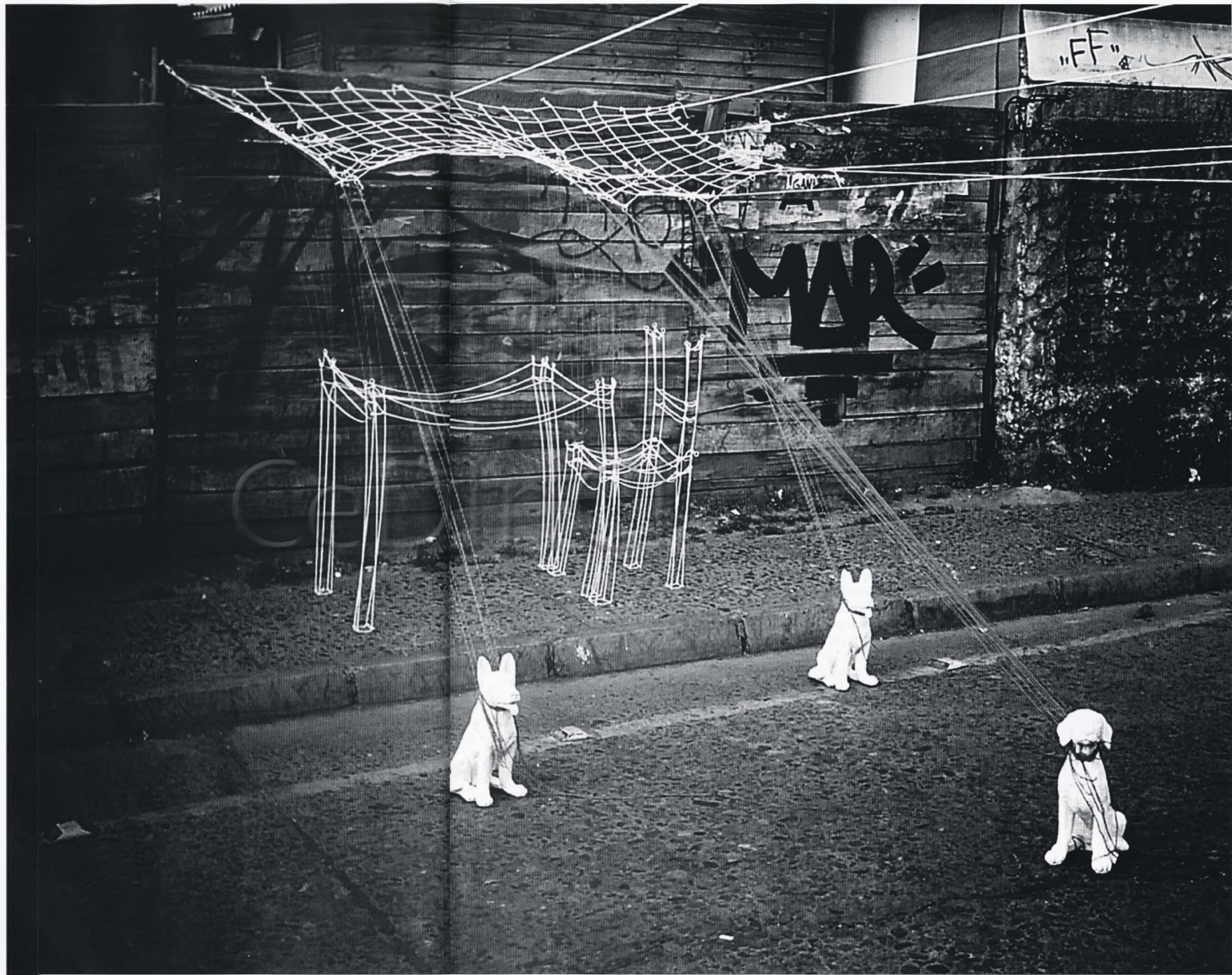


Carlos Ossa
Profesor U. de Chile y ARCIS

Yennyferth **BECERRA**

Las diversas imágenes encontradas en los contextos del habitar y de la habitabilidad enmarcan mi trabajo. Estos se transforman en volúmenes efímeros, blandos, precarios y desarmables, donde la calidad y cualidad del material es fundamental para relacionar esa fragilidad temporal de los modelos.

Estas necesidades materiales las he tratado de representar en la propia materialidad constructiva de mis trabajos y en el proceso de gestión para conseguir el material: la primera forma que he utilizado es la recolección, principalmente de cartón, y la segunda, el trueque, como recurso de intercambio.



S/T, Toma de terreno
Población La Victoria, diciembre 2004

Entre el deseo y el temor (fragmentos)

Guillermo MACHUCA

La posibilidad de hablar de un discurso orientado a dar cuenta de una sensibilidad o imaginario específico y diferencial (trátese, en este caso, de un género, sexo, raza, clase, etc.) supone la apropiación o conquista de un "lugar" desde el cual es posible la emisión de una voz o una escritura; supone también la construcción de un discurso alternativo al lenguaje o *constructo* hegemónico u oficial (el masculino, en este caso).

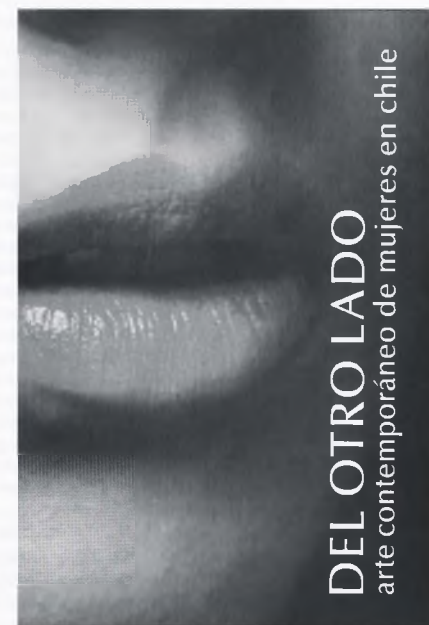
El arte desarrollado por las artistas mujeres ha venido ocupando con el tiempo un lugar privilegiado en la conformación del discurso neo o post vanguardista. Iniciado en la década de los '60 (coincidente con su legitimación teórica), el arte asociado a una sensibilidad de tipo femenina, más allá de las diversas y a veces contradictorias formas ofrecidas por esta estética, se constituye como uno de los modelos decisivos para entender las variadas expansiones a nivel genérico perceptibles en el arte luego de la explosión de la estética clásica. Junto a la producción artística impulsada por determinadas voces alternativas a los centros geográficos, políticos, económicos, culturales y sexuales, la estética femenina ha debido apropiarse de una serie de lenguajes coherentes con su particular punto de vista, a saber: la fotografía y los sistemas audiovisuales, el arte objetual, las variadas formas de la instalación, el arte corporal, incluso —como ha venido ocurriendo en estos últimos años— una distintiva manera de entender los géneros tradicionales de la pintura y la escultura.

A diferencia de lo acaecido en la escena feminista internacional, esta clase de radicalismo estético fue indiferente a la tradición histórica del arte (en particular, la acaecida en el país). En este sentido, los trabajos del período distaron de las estrategias apropiacionistas (en el ámbito internacional, Cindy Sherman y luego Zoé Leonard, por ejemplo) encaminadas a implementar una revisión crítica de la Historia del arte —y el modo en que ésta ha "representado" a la mujer—, relectura susceptible de ser llevada a cabo bajo los procedimientos y operaciones relacionadas con la cita, la parodia o el pastiche. En este punto, las obras de Juan Domingo Dávila, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y luego Gonzalo Díaz —sustentadas en una revisión crítica de la historia de la pintura chi-

lena— no tuvieron en el arte desarrollado por artistas mujeres de entonces una preocupación homóloga. ¿Exceso de radicalismo vanguardista o actitud de amnesia como producto de la desmemoria propiciada por la violenta fractura histórica del golpe?

En el caso específico del arte chileno femenino, la modernidad impulsada por el arte de la *Avanzada* se caracterizó por la sorpresa y el estupor proyectado sobre un campo en donde la noción de escena debía coincidir con los procesos primarios del cuerpo. En este punto, la llamada *Escena de Avanzada* debía ser coherente con una concepción primigenia del cuerpo tanto individual como colectivo. Esta economía libidinal, compuesta por la inmediatez somática expresada en los procesos primarios (energías y flujos) debía ser inmune a una disciplina simbólica cómplice con el orden institucional del período. En particular, en un momento histórico caracterizado por la reafirmación de un sentido patriarcal y heroico del país. Pero esta economía primaria ya no pareciera ser pertinente frente a un orden institucional expuesto a la arrolladora influencia impuesta por el fenómeno de la globalización o mundialización del planeta. La crisis del concepto Estado-Nación, ha significado el desfundamiento de un determinado modelo de tipo patriarcal. Con la pérdida del territorio, con la merma del *locus*, las fuerzas de lo femenino se han desplegado fuera de las regulaciones impuestas por las fronteras y los marcos. Pero también este proceso ha tendido a resignificar un arte supuestamente masculino. El arte chileno más reciente —no sólo el realizado por artistas mujeres— se encuentra premunido de una historia cuya inmediatez tiene que ver con los temas que inciden en la economía de un país inserto en las redes que traman el actual orden mundial.

Catálogo exposición *Del Otro Lado*.
Centro Cultural Palacio La Moneda,
noviembre-diciembre 2006.



El colapso de *un* origen

Nury GONZÁLEZ

I. Objeto heredado

Conservo desde hace muchos años un resto de tela cruda y un tanto tosca, que mi abuela materna se llevó en 1940 desde Mequinenza, su pueblo natal, ahí donde se juntan los ríos Ebro y Segres, en la Región de Aragón. La tela fue fabricada con fibra de cáñamo, plantada, cosechada e hilada por su propio abuelo. Es extremadamente firme por la estrechez de su urdimbre y lo apretado del tejido. A pesar de su santa aspereza, tal vez por lo mismo, era ésa la tela usada en la confección de las sábanas nupciales, las que debían durar –al igual que el matrimonio– para toda la vida. De este trozo yo recorto pedazos ínfimos, como si fuera el Manto Sagrado; los bordo o los imprimo con serigrafía, transformándolos en pequeños signos que a su vez coso entre sí en largas tiras para sobreponerlas en otras telas. A veces, los dispongo ordenada y equitativamente separados, produciendo una gran superficie remendada. Curiosamente, en la esquina de la calle donde está mi taller desde hace doce años, hay una cooperativa campesina donde venden las manufacturas de las comunidades indígenas de todo el país. Se encuentra cerámica, cestería, objetos de madera y telas talares. En ese lugar compré bayetas blanca, negra y café; son sabanillas de un ancho y largo determinado, tejidas solamente por los hombres de las comunidades aymaras. Estas telas, por su firmeza y consistencia, de algún modo se parecen a la tela de mi abuela, aunque ésta está tejida con hilo y las otras con lana de vicuña. Con estas telas preparo soportes de espesor, sobreponiendo paños más delgados, manchando, sobrecosiendo pedazos impresos, borrando, hilvanando gasas transparentes, capa por capa, a la manera como los pintores preparan el lino.

II. Tránsito de mi abuelo

Mi abuelo abandonó su tierra natal con rumbo a Francia en el gran éxodo de 1939, por razones políticas, es decir, por pertenecer al bando que inexorablemente perdía la guerra. Un año más tarde, de sólo nueve años, mi madre junto a su hermano y mi abuela, cruzaron la frontera a pie. Ese mismo año de 1940, y por el mismo lugar, Walter Benjamín cruzó la misma frontera en sentido contrario, huyendo inútilmente de sus perseguidores. En 1949, mi madre y su familia se embarcaron en el puerto de Calais con destino a Sudamérica, llegando finalmente a Santiago de Chile, ciudad en la que años más tarde nació yo. Nunca mi madre ha dejado de ser legalmente española.

Por descripciones de mis abuelos, supe de las vasijas de greda en las que decantaba el aceite de oliva, de las plantaciones e hilado del cáñamo, del sacrificio ritual del puerco, de la técnica centenaria del lavado de la ropa en el río y su posterior blanqueado con cenizas, del ejercicio obligatorio, de la costura y la disciplina del bordado, para vencer el tedio del mediodía, padre de todos los vicios. De niña, confundía las enseñanzas primarias de los oficios domésticos con los relatos heroicos del exilio y las dos guerras.

III. Punto Cruz

Hay antecedentes de algo similar al Punto Cruz en el año 850, en Asia Central. El verdadero Punto Cruz aparece en Europa durante la alta Edad Media. Siendo éste el bordado más simple y rápido de hacer, se utilizaba para reproducir los motivos de los tapices de Oriente traídos por los Cruzados. Pero es en el Renacimiento que este punto va a popularizarse en Europa, transformándose en parte de la educación básica de la mujer, sinónimo de niña bien educada que sabrá marcar su ajuar.

Letras, signos y figuras son bordados en trozos de tela a modo de ejercicios en los que se cue-
lan transferencias simbólicas de madre a hija. El bordado se ejecutaba con hilos de lana o seda, tono sobre tono, digitalmente.

En el siglo XVII, el hilo de bordar se enrojece gracias a las tinturas vegetales traídas desde el Brasil, y los bordados son realizados en rojo –símbolo de vida– sobre blanco. Las mujeres aprenden a leer, y bordar se transforma en un ejercicio de escritura y en una empresa informal de alfabetización.

IV. Bodega

Al igual que mi abuelo, yo recolecto y clasifico objetos. Recojo piedras planas, semillas, conchas, ramas, trapos, clavos oxidados, espinas, herramientas en desuso. Separo lo orgánico de lo sintético, lo blando de lo duro, lo grande de lo pequeño, lo liso de lo áspero, lo manual de lo industrial, lo brillante de lo opaco, lo útil de lo inútil. Por donde yo camino, siempre recojo.

En 1990 obtuve de un criadero de champiñones cerca de Paine, una turba caferosa que proviene de la región austral, la cual con los años se transforma en carbón, y un material terroso que resulta de la descomposición del junco, proveniente de los pantanos de la Zona Central, que en su estado degradado toma un color negro como el azabache. Estas tierras las he dispuesto sobre maderas ordenadas en el suelo como balsas funerarias.

También encontré, camino a Farellones, un tipo de tierra que me llamó la atención por su color violáceo, un estrato de saponita y tierra ladrillosa. En ese lugar también recojo espinas de cactus, las que clasifico según su color y tamaño, y las prendo en las telas unas junto a otras, en series de cinco, siete o nueve, a modo de alfileres. Las espinas en este caso, cumplen la función que en otras ocasiones cumplen agujas de hueso o de metal grueso para coser sacos. Es en el puerto de San Antonio, en una pequeña tienda centenaria donde me proveo de agujas de hueso, usadas originalmente para coser redes. Redes como tramas, al igual que el tramado de la estopa de cáñamo –cañamazo– usado como guía para el Punto Cruz, mediante el cual me alfabetizo en el arte y que uso como trama y veladura en mis dibujos; como la trama calibrada de la malla serigráfica que deja y no deja pasar la tinta; o la fina rejilla de metal que sobrepongo en las superficies de cera virgen; o la rejilla de plástico de los cedazos con los que se cierne la harina.

En Santiago, en los mercados persas de Franklin y Balmaceda, he comprado distintas herramientas en desuso, relacionadas con antiguos oficios del cuero y el calzado. En las ferreterías y tiendas de abastos del sector de Estación Central, consigo plomos de pesca, cuero, suela, cera virgen y diferentes clases de rejillas. He usado la cera virgen para preparar superficies sobre las que imprimo o incrusto objetos, en el momento de su solidificación; también como bloques en el suelo que simulan naves fragantes a la deriva. También he usado el cuero como soporte de impresión y pintura.

Las piedras, las espinas, los plomos de pesca y otros objetos encontrados en cantidad suficiente, los ordeno en mi trabajo en series breves, nunca más de nueve elementos y nunca menos de tres, entre el número de las Gracias y el de las Musas, aunque no sea ésta la razón de mi preferencia, sino el hecho de que esos números tienen marcada la cifra de su centro, cifra que no es la misma que sus mitades matemáticas. Por ejemplo, cinco filas de nueve espinas, o tres de siete plomos, ordenamientos en los que estos objetos se animizan y desnaturalizan, formando pequeñas áreas tramadas.

V. Primera pintura chilena

Las imágenes que imprimo sobre la tela de mi abuela y sobre las telas tejidas por los aymaras y chilotes, provienen de pinturas rupestres talladas al interior de lo que hoy constituye el territorio de Chile. En estas pinturas están representadas escenas de la captura de la ballena, peces arrastrados por canoas a lo largo de cinco kilómetros, en la Quebrada del Médano, cerca de Tal Tal; gatos cíclopes, llamas y cazadores con sus arcos, en los faldeos de la cordillera; infinidad de manos, en las cuevas de la Patagonia. Mi hermana, arqueóloga, me suministra de teorías, apuntes, esquemas y fotografías. Fue en esos documentos adquiridos en la doméstica filialidad, donde vi por primera vez esto que yo llamo la "primera pintura chilena." Estas pinturas fueron hechas en ciertos lugares a lo largo de Chile, al norte, al sur, en las laderas de la cordillera de Los Andes y en la costa del Pacífico; marcan como los "dioses términos" de las primitivas culturas latinas, los límites del dominio de la visualidad.

VI. Casa quemada

Desde que nací, pasé todos los veranos en el balneario de Las Cruces, en una casa que yo reconocí siempre como la única y permanente propiedad de mi familia. En esta casa, mi abuela nos enseñó todas las técnicas tradicionales del bordado –le point de tige, de chaussen, de croix ou l' épine– el tejido y la costura, sin olvidar el zurcido, el remendado y el parchado, estas últimas labores muy cargadas de la economía de guerra: nada se bota, nada se pierde, todo se transforma. El Punto Cruz, el más fácil y más útil, era el que nos permitía marcar nuestras iniciales en los paños de nuestro futuro. Esa casa guardaba la historia de mi vida.

Descripción de una fotografía: A la izquierda, restos de una manta, la que usaba el abuelo de mi madre; sobre ésta, el travesaño de metal retorcido de la que fuera mi cama; vigas y pies derechos quemados, en blanco y negro.

Sobre esta fotografía impresa en la portada del catálogo de la exposición DE PIES Y MANOS, que realicé el año 1993, se puede leer el siguiente texto:

"Esta fotografía registra el estado en que quedó mi casa, ubicada en el Quirinal del balneario de Las Cruces, después del siniestro que la afectara completamente en agosto de 1992.

En esta casa diseñada por Joshua Smith a comienzos de siglo, pasé todos los veranos y los inviernos de mi vida. En ella se ubicaba desde hace algunos años, mi bodega de recolección de objetos, que he venido usando como partes en todas mis obras. Lo más valioso de este archivo era, sin duda, una selección de conchas de diferentes moluscos, y piedras con toda clase de signos indecifrabiles. También guardaba cientos de ramitas, semillas, herramientas y objetos en desuso.

Aprovechando la fácil cercanía entre fotografía y memoria, quiero recordarme, mediante esta portada, de mi propia biografía. Asimismo, saldar un largo duelo provocado por una trágica combinación del fuego, el aire, el agua y las cenizas."

VII. Cenizas

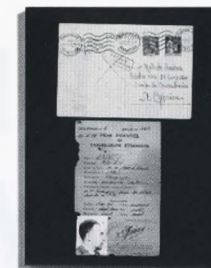
En uno de sus viajes a España, en el año 1988, mi madre decidió comprar una tumba en la parte nueva del cementerio de Mequinenza, para poner allí los huesos de su abuelo materno y de sus dos hermanos muertos en la guerra. De vuelta en Chile, me expresó su deseo de ser enterrada en su tierra natal, mediante una frase entre bíblica y pagana: "El polvo vuelve al polvo..." Tenía razón para sentir desde siempre una cierta orfandad de mi imaginario.

En 1991 acompañé a mi abuela al mismo pueblo, llevando esta vez las cenizas de mi abuelo, guardadas en una ánfora, dentro de un canasto chilote, un bolso negro. Hice ese viaje con mi abuela; era la cuarta vez que yo iba a España, pero la primera que visitaba el pueblo. Ella me mostró las tierras que le habían pertenecido, ahí estaban los cimientos de la casa familiar. De ese suelo también recogí tierra y piedras. En ese pueblo junté los relatos de mi infancia con la estridencia encandilante de cierta realidad. En ese pueblo dejé de tener nombre propio y comencé a ser la nieta de la casa de los Pacales, sobrenombre ancestral que identifica a mi familia y que describe una costumbre: mi tatarabuelo, Pedro el Grande, usaba grandes capas.

Taxonomías (Textos de Artista)
Jemmy Buiton, Inc., 1995



El mercado negro del jabón, 1999



A propósito de *Handle with care:* apuntes sobre mujeres en las artes visuales en Chile

Adriana VALDÉS

"Me gustas cuando callas, porque estás como ausente..."

"Oigo con cierta desconfianza el elogio de una pintura cuando me dicen que 'es muy femenina'. Porque con ese epíteto quiere decirse flaqueza, tanteo y miseria..."

*(Gabriela Mistral sobre Inés Puyó)**

Ambos epígrafes, de los dos premios Nobel de nuestro país, dejan en claro que voy a hablar del tema (arte de mujeres) en relación a Chile. No sé cuánto sentido tenga reproducir aquí las caudalosas disputas del hemisferio norte, que tienen al menos treinta años de existencia y una dinámica propia. No me veo aquí diciendo si tenían razón en Estados Unidos las lacanianas de los ochenta o las kleinianas de los noventa, ni reivindicando a las esencialistas de los setenta, ni haciendo distinciones ya hechas entre el feminismo de Norteamérica y el feminismo europeo; todo eso es una jerga en gran medida ajena. Tales controversias deberían "solucionarse" (es un decir) allí donde se originaron. El traslado de ellas hacia acá sería uno de los tantos errores de perspectiva que hemos cometido a lo largo de nuestra historia en gran medida refleja y oportunista. Sería cumplir una vez más con un destino bien descrito ya en los años ochenta: nos llegan siempre las respuestas antes de habernos formulado las preguntas¹.

Respecto de las mujeres en las artes visuales de Chile, traigo a este encuentro algunas averiguaciones debidas a dos encargos surgidos desde fuera del medio: uno para un libro de la Comunidad Mujer² y otro de una publicación orientada hacia el bicentenario. Me encontré con algunas cosas que sorprenden, si uno conoce un poco el tema en el

contexto internacional. La primera es que, desde fines de los ochenta, acerca de *escritura* de mujeres se publica bastante aquí; hay registros de congresos, hay artículos y libros, hay un campo. Sin embargo, en las artes visuales no hay nada parecido. Se buscan publicaciones sobre el tema y no se encuentra nada o casi nada en los últimos treinta años. Una publicación de 1967, auspiciada por un banco internacional y escrita por Nena Ossa³. Un estudio de Enrique Solanich, de 1995, que se vincula a un calendario del año de una gran empresa⁴. Lo más sorprendente fue hecho antes: para la exposición de actividades femeninas del año 1927, cuya selva de nombres están bastante olvidados en la actualidad⁵. Y hay un trabajo de Fernando Blanco publicado en un libro sobre arte de mujeres en América Latina, que ha sido muy poco difundido en el país...⁶ Esto, por cierto, sin mencionar el trabajo de Nelly Richard, quien además de hacer aportes teóricos al tema, publicó en *Beyond the Fantastic* (1996), un ensayo en que hablaba de Catalina Parra, de Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Virginia Errázuriz.⁷

No es más alentador el cuadro si se recurre a los recuentos acerca de las artes visuales chilenas, como los de las exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes, por ejemplo; el tema de género brilla allí por su ausencia. Como lo hace también, curiosamente, en *Copiar el Edén*, un libro en que tampoco se aborda directamente el tema, ni en el ensayo de Nelly Richard ni tampoco en el mío, debo decirlo.⁸

Hay aquí algo de lo que los sociólogos llamaron la invisibilidad del trabajo de la mujer, pero también otra cosa. Al escribir sobre mujeres artistas no puede evitarse un pensamiento incómodo: las artistas a quienes de nombra en general no estarían a gusto si se las denomina "feministas." Varias de ellas se opondrían a ser llamadas así, y ha sido extraño (tal vez ahora lo es menos) que alguna artista se atribuya esa designación sin llenarla de peros, de objeciones y precisiones que terminarían por borrarla. Creo que ese es un síntoma.

Aquí viene al caso recordar la frase de Gabriela Mistral en el epígrafe. La Mistral tiene algo del Chile profundo. Ella publicó en México un libro titulado "Lecturas para mujeres," un título condescendiente; y lo mujeril tiene para ella los rasgos que señalan sus propias palabras: "flaqueza, tanteo y miseria." A eso se sobrepuja personalmente, sin elevar a las demás mujeres con ella; en su prosa no es extraño encontrar el dejo de desdén contra su propio sexo.

Entonces, en la batalla entre el Chile profundo, sus prejuicios centenarios, y las estridencias del feminismo internacional, es un hecho que las artistas visuales chilenas han preferido no terciar. Digo, en lo que tiene que ver con polémicas ajenas y con lo verbal. Yo sostengo, sin embargo, que lo que más puede interesar en términos de género no está en la escasa reflexión teórica, ni en lo que se habla, que es incipiente, sino en la potencia de ciertas prácticas, de ciertas obras que hasta ahora, a mi juicio, han sido poco analizadas y poco leídas desde una perspectiva de género.

¿Y de qué se habla cuando se habla de género?

¿Y de qué se habla cuando se habla de género? ¿Sólo de margen, sólo de diferencia, sólo "de lo que rompe cualquier postulación de identidad"⁹? O se habla también de pulsiones, que no son sólo culturales ni sólo biológicas, sino siempre "el lugar de la densa convergencia" entre la cultura y la biología?¹⁰ O, puesto de otra manera, del *habitus* de Bourdieu, que es "la historia hecha cuerpo," por oposición al "campo" (de poder, campo artístico, campo intelectual, campo científico...) que "es la historia hecha cosa"¹¹. Me interesa lo de la "densa convergencia," y de la aparición del cuerpo y de la biología, grandes ausentes a veces, porque son también lugares comunes de una forma de normatividad heterosexual profundamente conservadora, que desemboca en

las afirmaciones fundamentalistas de quienes saben de una vez y para siempre, basándose en “verdades reveladas,” qué es la femineidad y qué se puede decir sobre ella. Sin embargo, cuerpo, biología, pulsiones son temas demasiado importantes como para cedérselos al fundamentalismo: la mirada histórica, la mirada de las artes los han abordado siempre con resultados harto más interesantes.

Sobre las mujeres no sabemos “la verdad” (siempre pongo ese término entre comillas). Por muchas razones, pero mencionaré hoy sólo una, la más obvia. No sabemos “la” verdad, porque la situación de las mujeres, biológica (con el control de la fecundidad, por ejemplo, y la prolongación de la expectativa de vida) y política (con el reconocimiento de sus derechos ciudadanos, con su incorporación masiva al trabajo fuera de la casa, etc.) ha cambiado en los últimos sesenta años de manera total. De modo que la historia de las mujeres ha cambiado, y si el *habitus* de Bourdieu es la historia hecha cuerpos, hay cuerpos nuevos y no sabemos cuáles son. Y si la cultura ha cambiado tan radicalmente, su relación la biología ha cambiado también de una manera que no puede sino dejarnos perplejos.

Es entonces el tema de las mujeres un tema todavía por explorar. Al escribir sobre él me resuena una frase de Lihn sobre Roser Bru, que he estado citando los últimos diez años por lo menos. La frase era: “el acertijo de la femineidad, y no del feminismo, que es tan transparente.” De la mujer, ahora, tendríamos que adivinarlo y producirlo todo, porque no creemos en las esencias, sí en las diferencias; no se nos sostienen los esquemas binarios y confrontacionales, vivimos en un constante deslizamiento de los significados...

Y ahí se vuelve al arte. Como lugar de producción y de adivinación, de juego de sentidos, de exploración y de invención y de experimentación de nuevas formas posibles del pensamiento y de la sensibilidad. Y se vuelve a la pregunta por las mujeres artistas en Chile.

“El acertijo de la femineidad”

¿Por qué la resistencia de tantas artistas chilenas a identificarse como mujeres, por qué adherir al tópico conservador de que el buen arte no tiene sexo (ni clase social tampoco, habría que agregar)? Creo que a estas alturas no es arriesgado decir, con palabras de la Mistral, que nadie quiere ser identificado a priori con la “flaqueza, el tanteo y la miseria”; que nadie quiere que le presten atención como artista porque hay que llenar una cuota de mujeres en un libro o en una exposición; que nadie quiere ya espacios “protegidos” que terminan siendo *ghettos*.

Yo creo que las artistas chilenas prefirieron por mucho tiempo obviar el tema del género para presentarse como “un artista más,” en el afán de que vieran su obra y no los prejuicios conscientes y sobre todo inconscientes (“me gustas cuando callas/ porque estás como ausente”) sobre las mujeres que han estructurado hasta ahora nuestra convivencia (y no hablo sólo del campo del arte). Los prejuicios parecen irse diluyendo, ojalá, pero tal vez debido a mi edad sigo sintiendo en la convivencia santiaguina ese olor a patio de colegio de hombres que se desprende, por ejemplo, incluso de páginas libertarias como las de *The Clinic* —para qué decir nada de otras.

Pero sería una exageración atribuir sólo a esto la falta de posturas explícitamente feministas en las artes visuales (la excepción la constituyen los textos sobre la Exposición Femenina de 1927, como se dijo, pero eso es otro cuento, largo.) Las mujeres ingresaron a la academia de bellas artes en grandes números desde muy temprano, trabajaban a la par con sus compañeros, y el común interés por el arte, por la renovación y la innovación de las prácticas, dominaba el horizonte de todos los artistas sin distinción de sexo (o al menos esa es la percepción más generalizada).¹² Y en ese sentido cabe destacar que un buen número de mujeres

producían obras de indiscutida calidad, y gozaban de prestigio entre los pares, la crítica y el público, sin que por ello se pensara en oponer sus logros a los de sus colegas, como lo hicieron explícitamente los textos del 27. Hubo destacadas parejas de artistas, en que hombre y mujer compartieron reflexión y práctica artística en constante diálogo y por muchos años, en plano de igualdad. Están los casos de Henriette Petit y Luis Vargas Rosas, y de Gracia Barrios y José Balmes. También Virginia Errázuriz formó con Francisco Brugnoli una asociación de la que surgieron propuestas y realizaciones sumamente innovadoras. El Colectivo Acciones de Arte, CADA, fue también una instancia de trabajo conjunto de hombres y mujeres, tal como lo fue la “escena de avanzada”¹³.

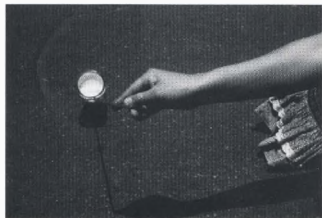
Sólo en los inicios de los años ochenta, y tras una callada labor de grupos feministas en los setenta, volvió a plantearse en Chile, primero en jornadas, y luego en escritos de arte, la posibilidad de abordar explícitamente las prácticas de las mujeres, en el arte y en la literatura, desde una óptica específica que por entonces se generalizaba en el mundo.¹⁴ Estas reflexiones se producían en el medio chileno sujeto a la represión militar, y en oposición a ella: el lema “democracia en el país y en la casa” sintetizaba un espíritu que encontró su lugar en la lucha contra la dictadura y en el espacio público. En lo intelectual, se llegó a reflexiones que excedían el campo del arte y se proyectaban al nuevo campo de la crítica cultural, y que tuvieron influencia más allá de las fronteras nacionales, principalmente a través de los textos de Nelly Richard¹⁵. He anotado ya que el estudio de la escritura de mujeres tuvo gran desarrollo, sobre todo académico (aunque con un campo de influencia sumamente acotado), pero que no puede decirse lo mismo de las artes visuales de las mujeres. Incluso en la actualidad, el enfoque de género en el arte no surge de las artistas mismas, al parecer, sino de publicaciones de orientación feminista que convocan a la reflexión¹⁶, o de muestras cercanas a la vida empresarial, política y a la elección de la primera presidenta de la nación. La muestra *Del otro lado* (Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2006) recreó inconscientemente la Exposición Femenina de ochenta años antes, y no logró definir criterios curatoriales ni posiciones de las artistas sobre el tema.¹⁷ En *Copiar el Edén*¹⁸, que puede considerarse en este momento el libro más importante sobre nuestro arte reciente, las artistas mujeres representan alrededor de un tercio, pero el enfoque de género en el arte brilla por su ausencia en los textos críticos¹⁹. (En el mundo del arte chileno, hay quienes dicen que ya no es tema a nivel mundial; se desconoce con eso varios emprendimientos recientes sobre arte feminista.)

A pesar de la falta de discursos feministas sobre arte, las artistas contemporáneas de Chile proponen múltiples, fuertes, sorprendentes imágenes en torno a lo que llamábamos “acertijo de la femineidad.” Están las *Materias* creadas por Roser Bru en los 60, por ejemplo, en superficies del tamaño del cuadro, cubiertas de pasta de muro, sobre las cuales se hacen incisiones “como si fuera un grabado,” dice la artista. Trabajan el cuerpo sin mirada, durmiente o grávido; un cuerpo “alucinante y alucinado,” en palabras de Diamela Eltit. Se trata de un cuerpo vuelto sobre sí mismo y al mismo tiempo excedido por una “compulsión de la materia,” por una especie de corporalidad densa, refractaria al sentido. Estas obras, que se basan en la obstinada materialidad de una superficie que se va hendiendo, hiriendo, exploran y trabajan corporalmente lo materno en cuanto tiene de situación límite, alucinante, chocante, simbólicamente no incorporada al discurso; como “modalidad sexual frágil, secretamente guardada, incomunicable”²⁰, sumamente incitante para pensar la femineidad a fondo, alejándose de los estereotipos fáciles de la maternidad.

Pensar la maternidad desde imágenes de Roser Bru como las comentadas, o desde la notable muestra fotográfica *Un cierto tiempo*, de Paz Errázuriz²¹, es calar en las experiencias que las mujeres viven “sin saber nada de ellas,” como diría provocadoramente Lacan²². Las artistas las trabajan con sus materiales, la pintura en un caso, la fotografía en el otro, en torno a lo materno.



GRACIA BARRIOS, *Mujer* N° 1, 1975



CECILIA VICUÑA *Vaso de leche*, 1979

Hay aristas muy diversas. Se puede pensar en la sensualidad desatada que exploran algunas pinturas de Patricia Israel –sus volcanes, por ejemplo– frente a los ropajes de cuento histórico que envolvían las primeras y extrañas mujeres pintadas por Carmen Aldunate; la risueña desfachatez de algunas esculturas de Francisca Cerda; la exploración de las telas como materia escultórica que hace Lucía Waiser, en celebración de una femineidad que adquiere alas... El arte genera imágenes del goce de la mujer, desde la mujer: algo antes culturalmente reprimido, censurado y oculto.

Se puede pensar también, por ejemplo, en *Historias de hilo*²¹ como las de Cecilia Vicuña, que trabajan con elementos mínimos, naturales, simples, desde la intimidad. Su vinculación con el arte conceptual parece haber sido una sorpresa para ella; inicialmente; sus gestos estaban en la esfera de lo íntimo. “Cansada de la normalidad de mi dormitorio, lo he cruzado en varios sentidos con una lana azul... tirante y geométrica como un cielo para comunicarse con otros mundos”²⁴. Como Ana Mendieta, contemporáneamente, su práctica artística buscaba una contemporaneidad distinta, abierta a lo ritual y a lo mágico. Como ella, también, su carrera artística se desarrolló en Nueva York. Combinando la máxima simplicidad y precariedad de elementos con una notable sofisticación de pensamiento, la artista, con sus hebras, sus hojas, sus fragmentos de tela, ha ido a lo largo de los años explorando las relaciones entre el tejido y el texto, entre la manualidad y el lenguaje, en una obra a la vez visual y poética en que ambas prácticas se dan, a su vez, entretejidas.

Otros usos de la costura, en la obra *Imbunches*, de Catalina Parra, poco después del golpe militar: “Coser/ vendar/ parchar y zurcir,” así como “suturar,” “señalan en el cuerpo carnal erógeno la reiteración de golpes y encuentros con instrumentos cortantes, caídas e inmersiones prolongadas, choques, contactos con útiles incandescentes (...) sacudimientos compulsivos” como escribió Eugenio Dittborn en el catálogo (1977). Más adelante en el tiempo, veinte años después, Nury González trabajará con óleo, pero también con textiles, con bordados, con bordados sobre casimir, con hilvanes, en una obra en que las manualidades de las mujeres, aprendidas de madre a hija, serán las que distingan su obra de otras del período y le permitan una investigación sentida, sensorial, espesa, de la transmisión de los saberes y la transmisión de la vida. En estas obras, son las materialidades las que inducen y permiten el pensamiento, las que lo van empujando más allá de lo conocido hacia un terreno ignoto de lo femenino y de sus saberes y sus gestos, antes relegados a una invisibilidad meramente utilitaria: a una “ya legendaria, problemática artesanía.”²⁵



LUZ DONOSO

Párrafo aparte merecen los trabajos de arte que intentan por los más diversos medios trabajar los dolores y las pérdidas del período dictatorial. Roser Bru, en una obstinada exploración de la memoria íntima; Luz Donoso, en osada colaboración con el CADA; Diamela Eltit, en una acción que marca su propio cuerpo, son sólo algunos nombres de una exploración larga que marca su diferencia con cualquier retórica, con cualquier monumento. “Distinguir” –dice Carlos Pérez V.– entre “conmemoración y recuerdo, como quien opone erección a pliegue (...) la memoria privada consiste en lo que el monumento borra.”²⁶ Con eso describió un lugar también doloroso de lo femenino. Probablemente ninguna de las artistas coincidirían en esto, pero no puedo dejar de decir que el *Stabat mater*, ese ícono artístico del dolor que trasciende el cristianismo, encontró en el Chile dictatorial una muy peculiar reelaboración...

Finalmente para esa época, la obra de Lotty Rosenfeld hizo de la negación y de la resistencia un asunto de intervención urbana, y trasladó un trabajo femenino al espacio público y a la calle. Lo hizo tanto en su participación en *Para no morir de hambre en el arte*, del colectivo CADA, como en las famosas cruces sobre el pavimento, que son hito

ineludible de esos tiempos. Su obra es hasta hoy extremadamente potente, y desde ella la reflexión del arte sobre las mujeres, la resistencia y la ciudadanía va adquiriendo matices notables.

Cabe mencionar además trabajos recientes de Nancy Gëwob, que han abordado el tema de la memoria y de la genealogía pictórica matrilineal.

Más adelante, el nombre de Alicia Villarreal evoca un trabajo austero y sofisticado, que propone una especie de des-subjetivación: mediante colecciones de objetos, o de dibujos, de otras personas, ensaya el paso desde la subjetividad de la artista a un sujeto colectivo, a un conjunto múltiple de personas distintas –que incluyen, por cierto, a los espectadores– con los cuales quiere componer una especie de memoria práctica colectiva., transubjetiva. Su uso de los nuevos medios audiovisuales, cada vez más ambicioso y complejo, distingue su obra entre las chilenas contemporáneas.²⁷

Las nuevas generaciones de artistas mujeres vienen fuertes, cuestionadoras, irónicas. Un ejemplo. En una muestra colectiva en Valdivia (1999), Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa deciden escribir su propio catálogo, para “no dar a otros el poder del discurso sobre nuestros trabajos”²⁸, y lo hacen recogiendo como texto su correspondencia electrónica sobre las obras que exhiben. La muestra está relacionada con lo cotidiano, “como permanente desmentido a la ficción del saber” y como un trabajo con el borde del inconsciente, con los bordes de la experiencia, con lo que escapa a “las totalizaciones imaginarias del ojo”²⁹. Trabajos posteriores de Ximena Zomosa y Mónica Bengoa siguen, en muy distintas direcciones y con muy diferentes materialidades, elaborando el tema de lo cotidiano como lugar de la extrañeza y de la exploración. Por su parte, Voluspa Jarpa, en sus trabajos en torno al eriazio, describe a la vez una situación social y un sujeto alucinante. El eriazio es “un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo,” donde hay una “casa de la mediana instalada en el fuera del cuadro, que representa al yo” y que “esta vez (1998) aparece con las puertas y las ventanas tapiadas”³⁰.

Hablan y trabajan, estas artistas, desde lugares inesperados: abren temáticas, incorporan a la escena nacional del arte materialidades y consideraciones interesantes de explorar. Y aportan también, como es el caso de Natalia Babarovic, prácticas irónicas de los saberes recibidos³¹, sabios distanciamientos, dominio de los oficios. El trabajo sobre lo cotidiano y lo doméstico –sobre todo en una dimensión inquietante, cuestionadora, finalmente erótica –es notable en Mónica Bengoa y Ximena Zomosa, así como en Bruna Truffa. La antropóloga Sonia Montecino describe el “territorio doméstico” de esta artista como “encrucijada en cuyo interior habitan los deseos tráfugas y lo sedentario de nuestra domesticación” y que “se nos prodiga como una lúcida ceremonia que desanuda, por un tiempo, la tensión entre afuera y adentro; entre femenino y masculino; entre vida y muerte.”³²

Hay otras prácticas que señalar (las enumeraciones están siempre llenas de puntos ciegos). Un punto ciego importante es el de las artistas que no pasaron por la academia, como Violeta Parra o Juana Lecaros. Otro (que parece remitirnos a la división entre “gran arte” y “artes aplicadas” de la Exposición Femenina de 1927) es el de las artistas dedicadas principalmente al trabajo textil.

Perspectivas recientes de género, 1

Cuesta encontrar escritos actuales de y sobre las artistas chilenas, en relación con su condición de mujeres. Una excepción –lamentablemente poco difundida entre nosotros– es un ensayo de Fernando Blanco que

cita textos significativos y habla explícitamente de la perspectiva de género en relación con la obra de seis artistas. Su lectura (más compleja que esta abreviada versión) concentra sus observaciones en tres de ellas: Lotty Rosenfeld, Nury González y Voluspa Jarpa. Ve en Rosenfeld, por ejemplo, “un ojo similar al ojo-coliza de Lemebel en sus crónicas de ciudad,” en cuanto “evidencia la sordidez del fracaso oficial en los restos mortales monumentales de los edificios inconclusos.”³³ Jarpa, por su parte, es vista principalmente en relación con su notable trabajo acerca del eriazó, “el síntoma del desecho, del padre desecho (*sic*), del Estado contrahecho...”³⁴ La lectura propuesta las vincula temáticamente “al fracaso del Estado modernizador” y a la obra literaria de Diamela Eltit. En Nury González, la lectura de Blanco se detiene en las relaciones entre manualidades y memoria, migraciones y filiaciones “de tecnologías ya superadas por una cierta modernidad,” dice la artista. “Su trabajo,” dice Blanco, “explora un paisaje hecho de retazos migratorios, de tiempos improductivos, tiempo muerto, tiempo ocioso.”³⁵

En estas lecturas, la femineidad está caracterizada negativamente. Más tánatos que eros, es vista como la interrupción (“de los bárbaros”) o como la irrupción de lo que queda al margen del orden vigente; esta caracterización negativa se extiende desde o hacia lo homosexual, pues comparten el *status* de lo desvalorizado y desprovisto de poder en el llamado discurso oficial, y lo que, al aparecer, pone de manifiesto las miserias y los ocultamientos de tal discurso, su carácter fragmentario e inconcluso. Voluspa Jarpa habla de un “tono no épico.” La “épica” es la de “discursos legitimados como pautas culturales” a los que, dice Blanco, “se trata de dar una vuelta de tuerca.” El ensayo se refiere a los “discursos” del proyecto moderno globalizador, a los del concepto de nación, y a la comprobación de “cierto dislocamiento en este modelo,” lo que lleva a una caracterización de lo femenino como un agente posible de esa dislocación.

Perspectivas recientes de género, 2: más gestos que discursos

Si actualmente es difícil encontrar textos teóricos sobre las mujeres chilenas en el arte, la enumeración de obras y artistas muestra, en cambio, que sí se han dado múltiples gestos que pueden leerse en relación con el “acertijo de la femineidad” y permiten pensarlo como una especie de desafío actual, que espera una formulación teórica interesante, abierta y nueva, capaz de responder al desarrollo histórico del papel de las mujeres en nuestras sociedades, tan acelerado que más parece una mutación que un cambio.

Releyendo la enumeración de artistas contemporáneas en párrafos anteriores, se percibe que algunos de estos gestos parecen importantes en relación con el mismo campo del arte. Pienso en dos, en este momento: el de Natalia Babarovic, en relación con la historia de las filiaciones y de la pintura, y el de la muestra colectiva de Bengoa, Carvajal, Missana, Munizaga y Zomosa en 1999. La obra de Babarovic (lo he analizado en otra parte) se rehúsa a ser “filiada” según la lógica de las oposiciones binarias y de las defensas territoriales que suele regir, por *default*, los relatos sobre el arte chileno: les da una mirada al sesgo, y su potente práctica pictórica las ironiza, las relativiza y se ríe amablemente de ellas, poniendo de manifiesto, como a la pasada, lo impresentablemente patriarcal de las narrativas que se arman en torno a nociones como las de “padres totémicos...” En 1999, el gesto de las

artistas jóvenes quiere sustraerse también de ser incluido en tales narrativas, y se niega a “dar a otros el poder del discurso.” Pocos años después (2002), Voluspa Jarpa decide dar cuenta de su propia obra, al no encontrar quien pudiera darle a su trabajo “lecturas y asociaciones simbólicas de mayor espesor y densidad...”³⁶

Otra consecuencia teórica interesante vinculada a la perspectiva de género tiene que ver con las relaciones entre pensamiento y manualidad, tejido y texto. Si en 1927 existía una frontera infranqueable entre “arte” y “arte decorativa,” hoy son las materialidades manuales las que inducen y permiten el pensamiento, las que lo van empujando más allá de lo conocido, hacia un terreno por una parte olvidado, pero por otro simbólicamente ignoto de lo femenino, de sus saberes y sus gestos. Es este un giro sumamente significativo, que incluso ha dado origen a opiniones como la siguiente: “Considero que en el arte contemporáneo hay una poética de corte cotidiano o doméstico, general tanto en autores masculinos o femeninos. Si los temas de la casa, de lo habitual, son de género femenino, quiere decir que el arte contemporáneo, en general, es femenino... fija su mirada en lo cotidiano exacerbado.”³⁷ Quien habla es la artista chilena Voluspa Jarpa. En lo que dice se manifiesta a la vez la potencia de lo que antes fue desvalorizado como femenino, y la renuencia de las artistas actuales a limitarse a un mundo artístico sólo de mujeres. El tema es del máximo interés y se encuentra, en el momento, totalmente abierto: abierto al futuro, al despliegue, en el arte, de una femineidad que ha de percibirse en términos de descubrimiento, de invención y de potencia. Este texto no pretende otra cosa que compartir datos y antecedentes para su mejor estudio.



VOLUSPA JARPA. *Emblemas históricos*, 2001

NOTAS

- Si bien recuerdo, fue Ronald Kay quien formuló esto.
- Saber de ellas. *Entre lo público y lo privado*, Margarita María Errázuriz, editora, Santiago, Comunidad Mujer/El Mercurio Aguilar, 2006.
- Nery Ossa, Santiago de Chile, Chase Manhattan Bank y Editorial Lord Cochrane, s/f (1988 ó 1987).
- Enrique Sotanch. *La mujer en la pintura chilena*, Santiago de Chile, Morgan Impresores, 1995 (Calendario Colección Philips, 1996).
- En 1927 se conmemoró el cincuentenario del llamado “decreto Amunátegui,” que “otorgó a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios,” y con ello le abrió paso a la universidad, las profesiones, la educación formal. Se realizó entonces la llamada Exposición Femenina, en la Quinta Normal, que tuvo una sección dedicada al arte: un “pequeño salón extraoficial, un bello exponente de lo que la mujer ha hecho en las bellas artes.” La publicación que se hizo en 1926 consigna los nombres de las presentes y también de las muchas ausentes, en el texto “Una visita a la Exposición Femenina,” escrito por Laura Jorquera. Incluye también, en su sección “Artes y letras,” “la pintura femenina en Chile” de Esther Ugarte Urondo. “Arte decorativa,” de Alberta Latorre, y “Escultura.” Esto último se divide en un capítulo dedicado a Rebeca Matte de Riquelme, escrito por Juana Quindos de Montalva (Cinés de Alcántara) y un segundo, “Otras escultoras—según datos recogidos por la sección artes de la exposición.”
- Fernando Blanco, “Figuras femeninas chilenas para una memoria en obra,” en María Elvira Iriarte y Eliana Ortega, editoras, *Espojos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Santiago, Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres no.33, 2002.
- Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera editor, Londres, The Institute of International Visual Arts, Cambridge Mass., The MIT Press, 1996.
- Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, Gerardo Mosquera editor, Santiago, Ediciones Puro Chile, 2006.
- Judith Butler, *Undoing Gender*, NY, Routledge, 2004, p. 203. “And if difference is not a corie for heterosexual normativity, then surely it needs to be articulated so that difference is understood as that which disrupts the coherence of any postulation of identity.” *Ibid.*, p. 15.
- Pierre Bourdieu, *Leçon sur la leçon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p.38.
- Juan Emar decía en los años veinte que la alta sociedad chilena consideraba el arte como una chifladura o como “un medio inofensivo para quitar el hastío a las damas elegantes.”
- El CADA estuvo integrado por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells. La “Escena de avanzada” se creó en torno a artistas como Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Lepe, Carlos Altamirano y otros, y teóricos como Ronald Kay y Nelly Richard.
- Hubo jornadas de la Mujer en el Centro Cultural Mapocho, en 1982. “Uno de los pocos intentos de cruzar prácticas sociales y discursos culturales en reflexiones de talleres,” dice Nelly Richard, donde en el taller de las artistas estuvieron presentes Roser Bru, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, y otras. En 1987 se autogestionó el “Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana,” que dio origen a la publicación *Escribir en los bordes*, Santiago, Cuarto Propio, 1989.
- Ver, por ejemplo, *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers editor, 1993, entre otras muchas reflexiones de la autora, que la han hecho internacionalmente conocida en temas de crítica cultural.
- Fernando Blanco, “Figuras femeninas chilenas para una memoria en obra,” en María

- Elvira Iriarte y Eliana Ortega, editoras, *Espojos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, op. cit., y también mi texto en “Arte, mujer, imagen,” en *Saber de ellas. Entre lo público y lo privado*, Margarita María Errázuriz, editora, op. cit.
- Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, catálogo de la muestra del mismo nombre realizada en el Centro Cultural del Palacio de la Moneda en noviembre y diciembre de 2006, cuyo curador fue Guillermo Machuca, Santiago, 2006 (sin pile de imprenta).
 - Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, op. cit.
 - Incluso en el de Nelly Richard y en el mio, como observé antes. Interesa registrar que “Las yeguas del Apocalipsis” (los artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas, destacados en el libro) aparecieron en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, cuando se presentó allí a fines de 2006, vestidos como “las dos Fridas,” en alusión a la conocida pintura de Frida Kahlo. Esta acción es un gesto sumamente interesante que está esperando una buena lectura.
 - Según Julia Kristeva, en *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
 - Desarrollé el tema en “Un cierto tiempo: fotografías de Paz Errázuriz,” en *Composición de lugares*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
 - On *Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, *Encore 1972-1973*, editado por Jacques-Alain Miller, traducción y notas de Bruce Fink, W.W. Norton and Company, Inc., 1999, pp.75-76. Hace Lacan una analogía con el saber de los místicos: “está claro que el testimonio esencial de los místicos es que experimentan [ese gozo] pero no saben nada de él...”
 - En Chile, cien años de artes visuales. *Tercer periodo 1730-2000*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 40. Justo Pastor Mellado hace una sugerencia ingeniosa pero reductora: “Por eso, tantas historias de hilo en la plástica chilena, que no son más que desplazamientos del significante piloso referencial” (se refiere a un retrato del Mulato Gil de Castro, de 1816, en que aparece un mono con navaja “extremadamente piloso” en contraste con los lampiños retratados, p.20).
 - En Mellado, “Historias de anticipación,” op. cit., p.25.
 - Palabras de Diamela Eltit en el libro *Roser Bru*, Adriana Valdés (ed.) Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
 - Palabras en el mismo libro *Roser Bru* recién citado.
 - Adriana Valdés, “Sobre la escuela imaginaria,” en el catálogo de la exposición “La escuela imaginaria” (Serie de instalaciones de Alicia Villarreal), Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre de 2002), reproducido en *Memorias visuales*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.
 - Catálogo “Proyecto de borde,” Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, 1999.
 - Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, citado en el catálogo de la muestra Enero.7:25, de Mónica Bengoa, Santiago, Galería Gabriela Mistral, 2004.
 - Voluspa Jarpa, *Histeria privada, historia pública*, Santiago de Chile, catálogo editado por Galería Gabriela Mistral, 2002.
 - Véase “Posilación” a lecciones de cosas, 7 textos + 1 posilación sobre *Quadrivium* de Gonzalo Díaz, de 1999, reproducido en Adriana Valdés, *Memorias visuales*, op. cit. A propósito de un retrato, se hace referencia a la ironía pictórica de Natalia Babarovic y a la risa de la mujer.
 - Montecino, Sonia, *El territorio doméstico de Bruna Trullá*, Santiago de Chile, Galería Animal, 2005.
 - Blanco, op. cit., p.171.
 - Ibid.*, p. 169.
 - Ibid.*, p. 176.
 - Voluspa Jarpa, *Histeria privada, historia pública*, op. cit.
 - Ibid.*



Catalina PARRA

Una de mis últimas instalaciones se titula *FOSA*; la que mostré por primera vez en Buffalo, en un sector montañoso del estado de Nueva York. Posteriormente, al lado de un río en Porto Alegre (en el marco de la Bienal), y finalmente en el Desierto de Atacama en Chile, invitada por el Centro Cultural Ojo del Desierto de Calama, el año 2005.

La Fosa del Desierto de Atacama está ubicada en el camino a San Pedro de Atacama, cerca del monumento a los Detenidos Desaparecidos que se encuentra en la misma zona, y con las minas de cobre de Chuquicamata a la distancia.

Las dimensiones son variables, y la idea básica consiste en una excavación donde la tierra que se ha removido es colocada en sacos que ordenadamente son puestos por fuera y dentro de la fosa.

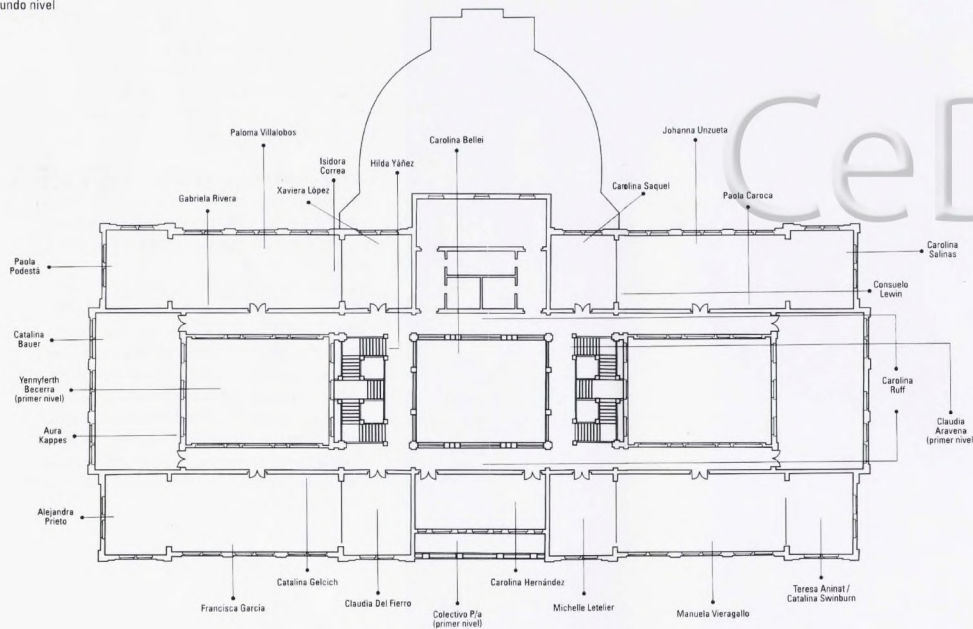
Los sacos son de arpillera, material utilizado para envolver los cuerpos de las momias encontradas en las excavaciones arqueológicas. Los sacos rellenos con tierra semejan cuerpos inanimados. El hueco de la excavación está reforzado con palos y vigas para evitar el desmoronamiento de la tierra, como es costumbre hacerlo en las explotaciones mineras. El alambre de púas protege la excavación y mantiene a distancia a los intrusos.

Fosa
Desierto de Atacama, 2005

Handle with care, mujeres artistas

en Chile 1995-2005

Segundo nivel



Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal
mayo-abril, 2007

R.C.C.: ¿Cuál es la evaluación que hace del Seminario que acompañó la curatorialía de la exposición, en su capacidad –local– de abrir debates en torno a la relación entre arte, mujer y enfoque de género?

El Seminario me pareció una buena oportunidad para comenzar a hablar sobre “cuestiones” de género. Hablo de “cuestión” no sólo para referirme a toda pregunta que pueda circular en torno a la producción artística específica de mujeres, sino que también a todos aquellos asuntos que involucran y se argumentan a partir de un concepto de género; lo que en cierta forma buscó la reflexión desarrollada dentro del seminario.

Pretendíamos tocar temas referidos directa e indirectamente a la muestra, donde se generara una conversación contenida y derivada desde ella: lograr diferenciar o nombrar una obra femenina o feminista, hablar de una exposición articulada desde la mujer y por mujeres en el rol de curadoras, etc.; eran algunos de los temas que se proponían en las mesas de conversación y que sin duda significaban un campo de dificultades para abordar, sobre todo por la ausencia de antecedentes de reflexión en torno al tema.

Desde la curatorialía y como artista visual, creo que entre los aportes más relevantes de este encuentro está el lograr resituar la situación de género desde un entorno reflexivo, poniendo en el tapete discursos, ejemplos y experiencias concretas que pudieron en cierta forma echar abajo discursos mal fundados que tachan el tema como “añejo” y “repetido”. Claramente las preguntas claves no han sido contestado desde nuestra experiencia local, o quizás los intentos hasta ahora han sido débiles ejercicios o propuestas planteadas difusas desde un inicio, que más que resolver han tergiversado respuestas y generado, a mi parecer, malos entendidos en relación a los conceptos involucrados.

Las mesas de conversación de esos tres días de debate dejaron claro que aún existe mucho por conversar sobre el tema. El gran interés que los espectadores de la exposición y el público participante del seminario demostró validaron que la pregunta sobre el género es totalmente lícita y que lo que en verdad está pasado de moda es la forma cómo en nuestro medio se han formulado hasta ahora estas interrogantes. Más de algún invitado al seminario tenía este mismo prejuicio y trató de armar su participación a partir de la justificación por no querer hacerse parte del tema lo que, sin duda, resulta siempre muy interesante de analizar.

Yennyferth BECERRA

Indudablemente la evaluación de los alcances del seminario propuesto por la curatorial de la exposición *Handle with Care* (en su capacidad de abrir el debate local) se verán en el tiempo, aunque es bueno señalar algunos aspectos de su realización y efectos más inmediatos que pueden ser considerados como muy positivos.

Entre ellos, me parece importante destacar que este seminario aparece como inauguracional en el ámbito de las artes visuales locales, tanto por los temas propuestos como por los/as invitados/as a tomar parte en ella; probablemente sea ésta una de las razones que explican la amplia convocatoria de público, que se mantuvo constante durante los tres días de actividad.

En este sentido, considero que la exposición y el seminario han abordado unos temas que no han formado parte de la contingencia local más reciente, pero que, analizados en un contexto más amplio, han sido claves en el desarrollo de la producción artística contemporánea tal como se ha visto reflejado en exposiciones y curatorías a nivel internacional (la Documenta X de Catherine David, la Bienal de Venecia de Rosa Martínez y María de Corral, la exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution* en el MOCA de Los Angeles, *Global Feminisms* en el Brooklyn Museum de Nueva York y otras). Junto a lo anterior, es interesante subrayar algunos aspectos sobre el desarrollo del seminario, tanto en términos generales como en algunos puntos más específicos referidos a lo manifestado y discutido en las mesas y conferencias.

En términos generales, como un fenómeno que va más allá de *HWC*, creo que si la muestra se planteaba como uno de sus objetivos el proponer un diálogo o debate sobre ciertos temas, llama poderosamente la atención la poca participación del mundo académico y teórico en una discusión abierta como ésta, convocada bajo una gestión independiente.

Por otro lado, y concentrándonos específicamente en el seminario convocado por la curatorial de *Handle with Care* y la posibilidad de abrir el debate en torno a la relación arte/mujer/enfoque de género, lo primero que a mi juicio cabe señalar es el poco desarrollo de un discurso activo y renovado frente a la producción teórica y/o lectura de obras desde una perspectiva de género en el ámbito de las artes visuales. Como se ha señalado reiteradamente, esta situación se da curiosamente en oposición a lo que ha acontecido en el ámbito de la literatura, y tal vez un poco más recientemente, en el ámbito de la propia historia, que ha comenzado a abrir cauces para el análisis y la recopilación historiográfica, aunque por cierto aún quede mucho por hacer. En este sentido, y tras esta primera observación, se esperaría que el seminario estimulara este debate, así como la producción de discurso y análisis bajo una matriz de género.

Sobre las propias ponencias, nuevamente llama la atención el uso generalizado de un lenguaje que reafirma constantemente una situación de dominio, entre otras cosas, al hablar permanentemente de “el curador” y de “el artista,” aún cuando el tema a discutir convocara bajo la problemática “es la curatorial una actividad eminentemente masculina” y la respuesta por parte de los/as ponencistas apuntara más bien a un “no.” Finalmente, de cara a la necesidad de discutir desde una perspectiva de género, es interesante constatar la instalación de una sinonimia entre los conceptos *género* y *mujer*, situación que se ve reafirmada en la dificultad de comprender los alcances del feminismo como posición teórica que supera la caricatura esencialista acuñada en los años 60’ y 70’ y que constituye uno de los pilares fundamentales para comprender fenómenos contemporáneos en lo social, lo político, lo cultural, lo artístico, etc.

Como conclusión, señalaría que, a mi juicio, existe un importante grado de desinformación, una gran ausencia de esta discusión y estas problemáticas en el ámbito académico, una dañina caricaturización y prejuicios asentados en una “normalidad” asombrosa: basta revisar algunos artículos de prensa referidos a la exposición *Handle with Care*, con títulos o comentarios como “el MAC se llena de estrógenos;” “de todo y grande” (aludiendo al formato de las obras exhibidas); “presentan *arte femenino* en el MAC,” etc. Pienso que de alguna forma la exposición y el seminario se han constituido en una buena plataforma inicial – con importantes aportes de sus participantes–, la que nos obliga a comenzar a mirar de otra manera y a seguir trabajando en la ampliación de lecturas, escrituras, investigaciones, interpretaciones, no sólo del “arte realizado por mujeres,” sino que del sistema del arte en nuestro país, sus estructuras, sus modos de operación, sus modos de producción, sus modos de construir historia y, por cierto, las obras y los/as artistas. Espero que el catálogo de la exposición que está próximo a aparecer, y que recogerá también lo sucedido en las mesas y conferencias, constituya asimismo un aporte en esta dirección.

Al proponernos –como equipo curatorial conformado por una artista visual, una historiadora del arte y una galerista– una curatorial de 26 obras de reciente producción de artistas mujeres, sabíamos que había que construir una instancia complementaria a la exposición en la que se plantearan posiciones y se produjera un diálogo entre representantes de los diversos sectores que participan de la escena local del arte contemporáneo. Eso se tradujo en un seminario donde participaron quienes producen obra, pero también quienes hacen historia del arte, enseñan en las diferentes escuelas de arte, hacen teoría y/o crítica, ejercen la curatorial o dirigen espacios. Dicha estrategia curatorial –exposición y seminario– nos permitiría revisar un grupo de obras representativas de artistas mujeres de esta última década: sus mecanismos de producción, de circulación y de inserción en las estructuras tanto locales como internacionales, a la vez que la posibilidad de un inédito diálogo intergeneracional sobre arte, mujer y género.

El seminario se organizó en tres bloques de trabajo: producción de artistas mujeres, relación arte y temáticas de género y curatorías, con el propósito central de (re)abrir una discusión local a partir de la revisión de la obra del grupo de artistas convocadas por *HWC*. Además, el seminario se propuso convocar los aportes teóricos presentes en otros campos que piensan sobre el género, las identidades y sus múltiples construcciones (teoría *queer* y otros) como una manera de potenciar posibles líneas de discusión al interior del campo del arte, en momentos en que se podría hablar localmente de una situación de clausura para estas temáticas. A la vez *HWC* reconocía la necesidad de conectar con la coyuntura internacional que revisa y renueva su interés por la relación arte y género, dada por acontecimientos muy significativos a nivel de curatorías y otras instancias, pero también a nivel discursivo en función de nuevas formas de “comportamiento” del arte y las relaciones que desde allí se establecen con otros aspectos de la realidad.

Considero importante destacar algunos de los mecanismos y desafíos puestos en funcionamiento por *HWC*: una curatorial independiente y colectiva, con una estructura de equipo conformado por distintos quehaceres dentro del arte y la dinámica de participación y diálogo intergeneracional de teóricas, críticas y artistas que se produjo en relación a los temas de análisis. Destaco también el acontecimiento de la confluencia de representantes de dos de las grandes exposiciones a nivel internacional sobre arte, género y feminismo (*WACK!...* y *Global Feminisms*) lo que resultó muy provocador y estimulante. En síntesis, *HWC* se constituyó en un acontecimiento histórico para la escena del arte chileno como una instancia de análisis y reflexión en torno al eje arte y género desarrollada al interior del campo de las artes visuales, modificación de la historia reciente donde la vinculación entre género y cultura se hacía a partir de una conexión entre ciencias sociales y literatura, como plataforma desde la cual se convocaba o interpelaba a las artes visuales. Si hay alguna labor curatorial específica que desarrollar a partir de *HWC* ésta sería la línea de trabajo que mezcla arte, mujer y enfoque de género. Para ello serán necesarias otras exposiciones, otros seminarios. Tal vez la publicación del catálogo de *HWC*, su existencia material (como archivo de la exposición y el seminario), su circulación dentro y fuera del sistema de arte pueda ayudar en ese sentido. *Handle with care* dejó planteadas muchas preguntas, a la vez que una serie de tareas pendientes.

Andrea GOIC

PLAN DE TRABAJO

INSTALACIÓN

- a. El lugar de instalación será una sección de la Fábrica de Sombreros Girardi, creada en Chile alrededor de 1910.
- b. La sección específica será la antigua Cintería que cesó de funcionar el año 1994.
- c. Entre las máquinas en desuso se instalarán cinco módulos, cada uno con un proyector de video y su respectivo reproductor.
- d. Cada aparato proyectará directamente sobre la topografía de la superficie del muro, imágenes sin audio.
- e. La proyección cubrirá un área de 85 x 62 cm, ubicada a 88 cm del suelo.
- f. Las imágenes proyectadas serán:

Proyector 1

Planos fijos y travelling de la fábrica en plena faena. Material de cámara sin editar. Interior-día. Duración 2 horas.

Proyector 2

Plano fijo de imagen de un sombrero girando sobre un eje. Interior-día. Duración 2 horas.

Proyector 3

Imágenes de trabajadores de la fábrica registrados en planos fijos. Interior y exterior-día. Duración 2 horas.

Proyector 4

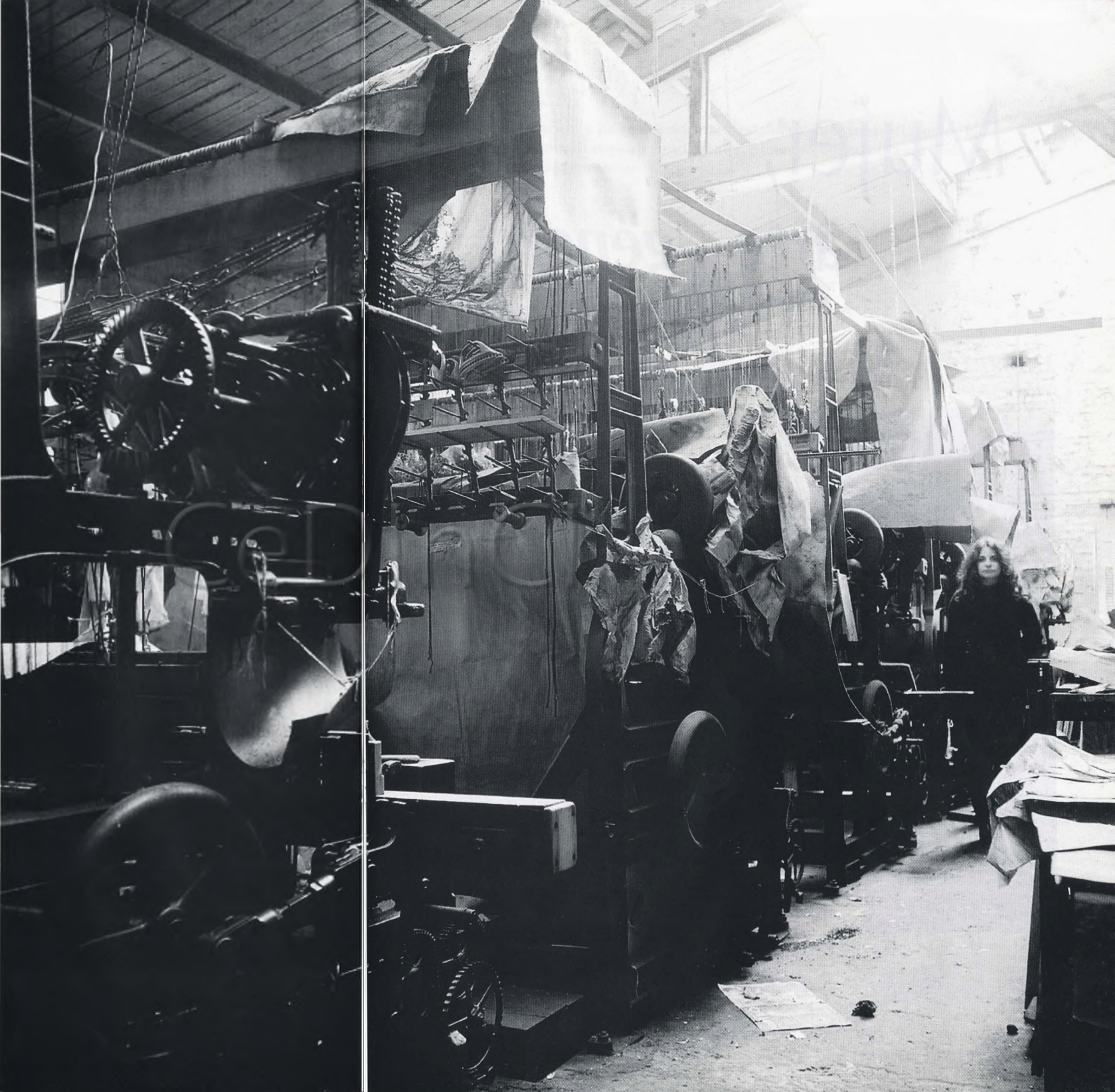
Plano secuencia en travelling de la línea que forma la principal calle de Santiago, Alameda Bernardo O'Higgins y las calles que la continúan con otros nombres, hacia el norte y hacia el sur. Exterior-noche. Duración 2 horas.

g. El trabajo se presentará el día 29 de noviembre de 1996 entre las 19:00 y 21:00 hrs.

CUADERNO

El Cuaderno estará dividido en 6 capítulos, titulados con los nombres de las principales secciones del proceso de producción de sombreros

- Capítulo I La Coupiere
- Capítulo II La Soufleuse
- Capítulo III La Campana
- Capítulo IV El Embastido
- Capítulo V El Hormado
- Capítulo VI El Adorno



Mujer, arte y género



Claudia DEL FIERRO



Instantáneas de turista, 1998

Veo mi trabajo como una práctica estrictamente relacionada a mi vida íntima y también como una manera de ingresar a lo íntimo de las otras. En este sentido, ser mujer es tan definitorio como ser latinoamericana o ser artista. En mi trabajo he intentado reconstruir un cotidiano de la mujer, y más especialmente de la otra mujer. Realizo acciones a partir de otras, desconozco lo que la educación del arte puede aportar, pero espero con ansias, y por imitación, lo que las otras proyectan.

No pienso mucho en lo "femenino," y además creo que probablemente no entiendo las connotaciones históricas y el manoseo del mismo, pero sé que está impregnado en los resultados de mi trabajo. Creo que trabajar desde una mirada "femenina" plantea todavía una diferencia a los modos de hacer disciplinarios. Por ejemplo, en la parte técnica del trabajo audiovisual tanto como en el trabajo en vivo de performance siento una dificultad de parte del medio. Trabajo con esa dificultad y me parece que define mucho los resultados. Para mí es muy gráfico lo que ocurre cuando hago algún trabajo de performance en vivo. Generalmente personifico a alguna mujer estereotipada, una maqueta de la apariencia femenina y me encuentro con un trato agresivo por parte del entorno. Existe una resistencia a la exposición del cuerpo, al ridículo, a la mujer cuando ésta se sale de rol. Me interesa la lectura desde una perspectiva de género, aunque el discurso de mi trabajo en general no se construye con una intencionalidad en este sentido. Por mi parte creo que esto se debe a mi formación en un contexto académico de las artes visuales en donde la artista debe permear un alto grado de masculinidad para poder inscribirse en el medio.

R.C.C.: ¿Qué relación, o juego de relaciones, establece entre ser artista mujer, lo "femenino" y el particular registro de su obra? ¿Le interesa que su obra sea leída desde una perspectiva de género?

La condición femenina es el primer signo que nos destina un lugar y nos inscribe gramaticalmente como "ella." En ese momento se conjuga nuestro futuro desde el lenguaje. ¿Cómo eludir o sustraerse a esta separación, que poco nos ha favorecido para alcanzar espacios de total autonomía? ¿Cómo zafarse y traspasar el yo femenino buscando un habla plural que no prefigure un modelo, un tipo de comportamiento y una posición desfavorable en el cuerpo social?

En mi trabajo tomo distancia para hacer una reflexión que suspende el yo, proyectando espacios de recepción donde aparecen los otros. Busco la pluralidad en ejercicios que se completan con la participación de terceros en su condición de cercanos, colegas, vecinos, oyentes y espectadores. He desarrollado dispositivos para recoger objetos, gestos, memorias en acciones que median una multiplicidad de fragmentos en un juego de traspasos de un medio a otro, donde las cosas se enfrían, se confunden y se re-significan. Entonces quizás sin abordar expresamente problemas de género, me interesa explorar en los mecanismos de clasificación, donde se origina el problema de la diferencia y la administración de su valor.

En esta perspectiva los trabajos que he realizado en torno a la Escuela y el Museo, como espacios que reproducen un orden e instauran una visión integrada del mundo, apuntan a la revisión de nuestras formas de crear situaciones nuevas o perpetuar las existentes.

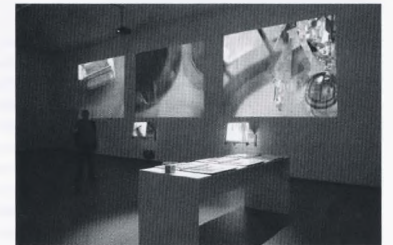
Para mí el arte es un espacio privilegiado donde se puede experimentar el poder para invertir la realidad; allí se puede confesar, denunciar, transgredir, congelar, reproducir, desencajar y también superar esa realidad. Ensayo entrar en ese territorio personalmente con un pasaporte de artista libre de su condición sexual, lo que no significa dejar fuera el cuerpo, la biografía, una posición política, una sensibilidad y todo lo que define una identidad. Es desde ahí que elaboro ejercicios para el diálogo a que se activan con la participación directa o indirecta de otros, la obra es entonces un espacio casi vacío, con mínimos elementos, un lugar para ser habitado.

La lectura depende de la actitud del interlocutor, no hay un discurso cerrado, sino un laboratorio que recoge ciertos encuadres de la realidad para conectar esa experiencia concreta con una matriz conceptual, un lenguaje, una imagen, un lugar.

Alicia VILLARREAL



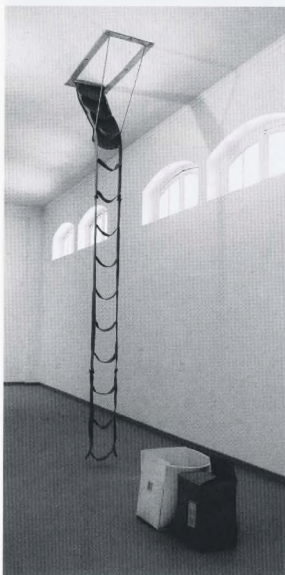
Detalles instalación de MUSBA, museo de barrio, MAC, Quinta Normal, 2007.



Johanna UNZUETA



Factor 1. Manos arriba, 1999



Escala de Ático, 2005

Ser artista mujer para mí no es parte central de mi obra; si bien utilizo la costura como un elemento de construcción, yo la considero más bien como una estrategia formal y conceptual de unir distintos planos. Como trabajo con fieltro natural, obviamente me interesa que exista una relación hacia la manualidad, como significante y problema a trabajar (como sistema de producción) pero el cómo abordo este tema es más abierto que simplemente su relación con lo femenino.

Por el tipo de construcciones que realizo, las cuales abarcan desde edificios industriales (y agro industriales) hasta detalles arquitectónicos interiores y exteriores, el uso de la costura apunta a que el tema central más bien sea la manualidad (y por extensión la serialización de la misma). El trabajar alrededor de estas nociones de arquitectura me permite tratar diferentes temas y a su vez contraponerlos. Una escultura industrial apunta hacia los cambios y choques tecnológicos y sociales ocurridos durante y posteriormente a la revolución industrial; una escultura de una cerca apunta hacia nociones de propiedad y territorio; una escultura de una caja de cartón hecha en fieltro y con un detalle arquitectónico apunta a producir un objeto dispar, en donde la idea de habitabilidad está tratada y tensada desde la idea de pobreza (caja de cartón también como *povera*) hasta la obsesión por el detalle como pasatiempo (detalles de casa de muñeca).

Todos estos temas están unidos conceptualmente y formalmente a través del fieltro y su costura. La calidez y afectividad que emanan de mis esculturas es un elemento conciente y esta ahí para recordar el lado humano de toda empresa productiva.

La costura ha sido históricamente una herramienta de trabajo femenino, de eso no hay duda. Es vital para mí la fuerza laboral femenina que ayudó a la masificación de los productos textiles a mediados del siglo XIX; este movimiento y su posterior desarrollo define el uso del "la costura" como un tema de género. Sin embargo existen en mi obra otros elementos constructivos, visuales y conceptuales que expanden los temas a tratar y por ende las posibles lecturas del trabajo.

Considerando que la lectura de las obras es relativa a cada espectador yo intento que mis obras sean leídas desde una perspectiva artística e histórica, con todas las variaciones posibles que el trabajo permita. Lo que me interesa es la confrontación de elementos y temas: mi obra es la costura en contacto con su uso como elemento constructivo (desde lo escultórico); mi obra es un edificio industrial hecho con fieltro natural el cual es un elemento natural hecho industrialmente; mi obra es diferencias de escala y diferencias de percepción del espectador frente a estas diferencias de escala; mi obra es un elemento arquitectónico blando, caído, simulando lo concreto y lo efímero, simultáneamente.

El hecho de cerrar y definir las lecturas me parece un problema relacionado con la academia y categorización de la historia del arte. Existen también, en la historia del arte, una cantidad de artistas que utilizan costura como técnica y que la abordan desde perspectivas diferentes, no necesariamente "feministas."

En Chile, a pesar, que desde los 60s se tiene referencias de las reflexiones, problematizaciones y lecturas de la perspectiva de género, en el panorama local no han prosperado los intentos de establecer una mirada grupal de reflexión.

"desde las mujeres hacedoras sobre la producción de mujeres en las artes visuales" como se ha dado en el campo de la literatura. A mediados de los 60s las primeras referencias me llegan estando en la Escuela de Bellas Artes de Universidad de Chile, a través de dos periodistas jóvenes de California, que estaban preparando una publicación y que venían imbuidas con las teorías de los movimientos feministas del momento en USA. Buscaban información entre las alumnas sobre lo que sucedía en Chile y así tomaron contacto conmigo, usando como referencia un trabajo sobre Brigitte Bardot menstruando (un collage objeto) que estaba exhibiéndose en el "Salón de Alumnos" del momento, trabajo que si bien trabajaba esa perspectiva de género, no tenía referencias a los movimientos feministas reivindicativos sino sólo a la condición de mujer.

El asunto se establece, sin duda vienen muy posteriores, con los aportes desde el campo de la reflexión crítica en las propuestas y los escritos de Nelly Richard o Adriana Valdés, en los años '80s quienes introducen tantos referentes como lecturas críticas sobre textos y obras. Co-habitan producciones que podríamos decir que se conectan con los movimientos femeninos y con reflexiones de género a nivel internacional pero son reflexiones que, suponemos, pasan por los individuos o por asuntos que se relacionan culturalmente con "lo femenino" desde otros campos disciplinares.

¿Como puede una artista/mujer desvincularse de una mirada que contemple la situación de género? La mirada de género me parece innegable desde mi condición biológica de mujer -en primera instancia- pero no me parece que esto deba establecer una mirada con el desliz de lo que se ha denominado la "discriminación positiva" o la "mirada privilegiada o condicionada" por el sólo hecho de ser mujer. El trabajo de arte debe ser leído desde su especificidad con parámetros disciplinares pertinentes y/o extendidos, en relación a los contextos, los lugares, y considerar el género como una variable más.

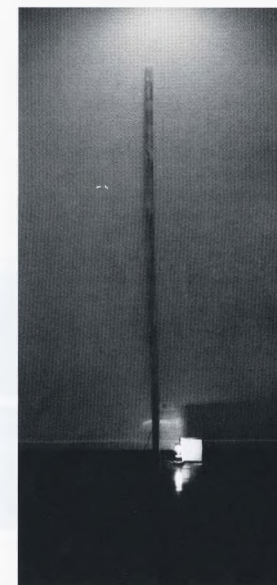
¿Es posible establecer un juego de relaciones entre el ser mujer, lo femenino y la problemática textual/ visual?

Me parece que la pregunta contiene una cantidad de aspectos, que trataré de enunciar como lista de ingredientes de una receta de cocina o una lista de supermercado.

Los aspectos que están permanentemente en juego en mi existir y por ende en mi problemática y práctica visual tienen que tejerse desde y con:

1. mi condición de mujer biológica
2. mi condición de ciudadana
3. los entornos socio/políticos y geográficos en que me ha tocado desenvolverse
4. la experimentalidad como relación entre materia y gesto, que envuelven las rutinas femeninas y la gestualidad del trabajo doméstico y del arte.
5. una retórica femenina "del segundo plano" heredada y determinada socialmente pero no por ello menos incidental y aprovechable como condición.
6. la condición de mujer con el privilegio de pertenecer a un medio social/cultural que me dio las oportunidades de tener la libertad de elegir, de optar mi práctica disciplinar y laboral.
7. mi condición de docente, en que se está en permanente contacto con múltiples imaginarios en formación que me retroalimentan y contactan con otras realidades posibles.
8. de la observación constante, cotidiana y fragmentada
9. y la pregunta permanente.

Virginia ERRÁZURIZ



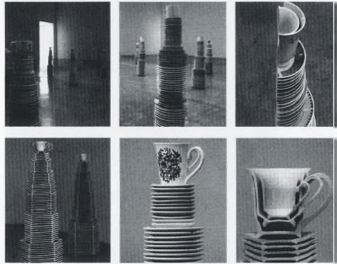
Wear - Umwear, 1985

Ser mujer es una condición. En mi modo de ver y producir, ser mujer y lo femenino es constitutivo a la obra misma. Produzco desde la identidad construida por los significados de ser artista chilena con una biografía social y cultural específica que la determina. En mi obra no planteo una intención ni un interés específico por desarrollar conceptual o temáticamente lo femenino o sobre la mujer, pero reconozco que la contiene. Es decir, mi trabajo no pretende ser de género, pero al mismo tiempo mi obra no niega el hecho de ser mujer, con la sensibilidad que eso compromete. Por otra parte, hay una corporalidad y una factura implicada en la obra que tienen que ver con algunos de sus aspectos formales y estos responden a características que generalmente son atribuidas a la mujer. En específico, mi trabajo requiere de alta motricidad fina y desarrollo del detalle, sin embargo, creo que no tienen por qué ser exclusivas de ese género, ya que al mismo tiempo mi trabajo contiene otros aspectos como son la clasificación, categorización y metodología que generalmente son atribuidos al género masculino.

Conceptualmente trabajo a partir del objeto, el espacio y la cotidianeidad. Creo que es una problemática cultural el hecho de que pueda ser relacionado a lo femenino. En ese sentido, me parece un ejercicio interesante analizar el por qué pensamos que una obra se relaciona a lo femenino, ya que el contenido que nos permite esa relación nos habla sobre nuestros propios parámetros como sociedad, de la distribución y asignación de roles y de las diferencias entre géneros y su posible permeabilidad.

Me parece que si mi obra es leída desde una perspectiva de género, corre el riesgo de limitar su significado. Puede ser un punto de lectura pero hay muchos aspectos en ella que deben ser leídos desde otros ámbitos. Hay elementos significativos en mi obra que no tienen que ver ni con lo femenino ni con el hecho de que yo sea mujer. Por nombrar algunos, en mi trabajo convergen intereses exclusivamente artísticos que tienen que ver con el arte objetual, el dibujo y el problema de la representación. Otro aspecto importante se refiere al hecho de que mis primeras obras fueron realizadas a partir de la acumulación de objetos en desuso debido a mi interés en las dinámicas de consumo, la producción en serie y el problema del desecho en la etapa post consumo.

Isidora CORREA



Orgánica objetual, 2003

Lotty ROSENFELD

Soy mujer y pertenezco al universo de lo femenino; pero lo que me ha interesado en mi obra es trabajar como sujeto social, estético y político: pensar mis materiales, conectarlos y, en lo posible, transformarlos. Por eso mi idea es buscar un modo de sortear las categorías rígidas. Si bien me parece importante la lectura desde el género (como problema político) me pregunto si la crítica o las críticas oficiales leen las obras de los hombres como masculinas, pienso que el género –que es muy importante como emergencia y respuesta social a la discriminación– paradójicamente también es una forma de reducción y hasta exclusión, pero todas las lecturas me parecen importantes, incluida la de género.



Moción de orden, 2002

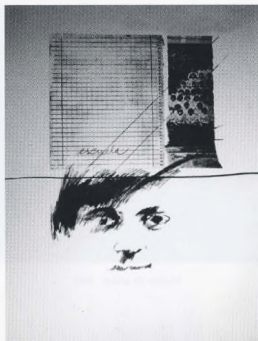
Carolina HERNÁNDEZ



350 piezas, 2002

Mi obra se articula conceptualmente como reapropiaciones espaciales, a través del diseño de un objeto para ser reproducido cientos de veces y, finalmente, instalado en el muro del espacio a intervenir, mediante el gesto de perforar todas las veces que sea necesario para la incrustación de cada una de las piezas. Este gesto se podría entender como propiamente masculino, pero es una operación que tiene relación con intervenir o hacerme parte de una cierta institucionalidad –de una manera metafórica– representada por la galería, el museo u otro (los lugares perforados). Creo que este gesto también podría ser leído como una estrategia política y social: el derecho a la inscripción. Así mismo, en mi obra no creo que sea posible encontrar alguna elaboración que pudiera asimilarse con lo que se conoce como representaciones predominantes de mujer.

Roser BRU



Todo hombre tiene derecho a la instrucción..., 1978

Mi ser-mujer está siempre presente. Como "género" es estar siempre al día con una misma: hago una obra de "autora."

Hay mujeres con un trabajo propio, hombres también lo hay. Mi mirada tiene que ver con un todo: desde la historia, desde el triángulo femenino de la fertilidad en toda la humanidad, desde la cita de muchos hacedores, poetas, pintores o grabadores. De todos aprendo.

Carolina RUFF

Las mujeres pueden ser muy femeninas o poco femeninas, y las mujeres artistas pueden hacer obras femeninas, más o menos femeninas o no femeninas. El carácter que se le quiera dar a una obra es una opción, algo que el artista hombre o mujer puede manejar de acuerdo a lo que quiera transmitir en su obra.

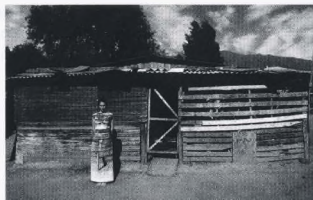
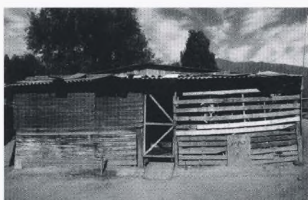
Personalmente no trabajo a partir de la problemática del género, y hasta ahora mi obra no ha estado referida a una reflexión en torno a lo femenino.

Si lo femenino es lo delicado, laborioso y pausado, formalmente mi serie de trabajos con bordados podrían calzar en esta clasificación.

Pero mi trabajo se estructura formal y conceptualmente a partir de las tramas que conforman ciertos lugares y sus contextos.

Desde una mirada que busca o denota la falta, y utilizando mecanismos como la simulación, disimulación y desaparición me interesa establecer referencias, orientaciones y cruces de sentido con el lugar, buscando a partir de esto percepciones más complejas de la realidad y el tiempo.

No me interesa trabajar desde una perspectiva de género, pero mi obra puede ser leída desde esta problemática como desde muchas otras perspectivas; las obras pueden tener múltiples lecturas y esta complejidad de interpretaciones me parece interesante.



Tama, 2006



Las ideas centrales en mis trabajos giran en torno a los conceptos de origen, migración, pertenencia, memoria cultural y construcciones de sentido sobre todo en la identidad. Mi preocupación es mostrar la distancia como posición existencial, la cual se representa como un espacio subjetivo, desde el cual se reconstruye constantemente cualquier idea de pertenencia, identidad, tradición y recuerdo.

Más específicamente una parte de mi obra tiene, como temática fundamental, la memoria de los desplazados y la construcción cultural de las identidades. En este sentido, se podría decir que la temática de género no es mi preocupación fundamental. No obstante, mi trabajo supone siempre la presencia de aspectos formales. A través de la imagen o de la voz, el sujeto de la enunciación –Claudia Aravena Abughosh– se hace presente, de modo tal que la obra queda inexorablemente marcada por un cuerpo femenino. Ahora bien, esta puesta en obra de la corporalidad, que despoja a la imagen o al texto de toda pretendida "neutralidad" o "universalidad" y la instala en cambio en una materialidad irreductible, constituye quizás un punto de contacto fundamental con los estudios de género contemporáneos.

Estos, precisamente, tematizan los puntos ciegos del discurso, aquellos que inevitablemente lo "masculinizan" o "feminizan;" que lo inscriben en una historia material, y de este modo, ponen en entredicho la universalidad.

Por otra parte, la memoria de los desplazados, y particularmente la del pueblo palestino, está fuertemente marcada por una cuestión de género. En efecto, la mujer es la representante de la tradición, de la "ley de la tierra," en oposición a la legalidad formal, universal, a la cual el varón tiende más bien a integrarse. Así ocurre de hecho en mi familia, donde la tradición, la cultura árabe, se transmite por la línea matrilineal. Y así, al haber yo escogido (o al haber sido yo elegida) por "la tarea de la memoria," se podría decir que aquello que se prolonga, que se continúa a través de mi trabajo, es una marca de género de la cual no siempre soy consciente, pero que necesariamente también está allí.

Greetings from Palestina, 2003

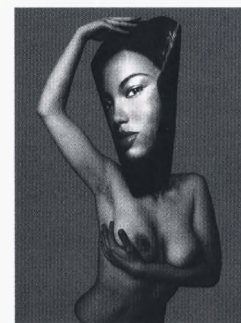


Claudia ARAVENA



Miedo, 2007

Lucía EGAÑA



La perra, 2006

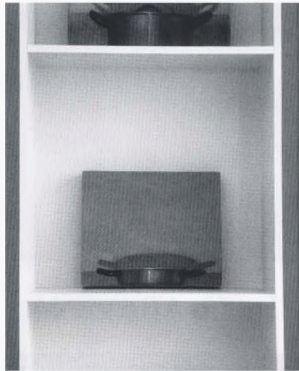
En realidad, nada garantiza que por ser mujer mi producción presente particulares elementos de "mujeridad," más allá de los que son deliberados. En algunas ocasiones he buscado hacer trabajos que hablen de manera crítica y explícita (quizás tocando la obviedad) de, por ejemplo, la violencia simbólica a la cual como mujer me he visto expuesta. En estos casos las relaciones a nivel conceptual son directas y aparecen bajo la forma de un discurso feminista reivindicativo y militante.

En otros casos mi trabajo no tiene el punto de vista (la perspectiva) del género. Son trabajos que no problematizan el ser mujer en primera instancia. Tiendo a pensar que no habría nada en esos trabajos que hiciera notar el género de su autora, más aun sabiendo que se homologa género a sexo biológico.

A mí, que se me marque una nota media tachada.

Me interesa que mi obra sea leída desde una perspectiva de género. Desde una perspectiva de género puede ser más interesante la instancia de la crítica que la de la producción de obra. Las lecturas que poseen conciencia de género pueden aportar al campo diversos aspectos, dentro de los que personalmente destaco los siguientes:

1. Evidenciar aspectos latentes de una obra, manifestándolos como lo que no se ve a primera vista o develándolos de manera deconstructiva.
2. Establecer patrones de poder dentro del campo artístico que vayan más allá de una obra particular. Estos análisis serían útiles para problematizar relaciones históricas de género en las artes.



Vigilia. Santiago, Chile, 2001.

Josefina GUILISASTI



Trailer móvil. Olander, Argentina, 2007

A raíz de la invitación de la Revista de Crítica Cultural para participar en el dossier dedicado al tema “¿Arte de mujeres o poéticas de la diferencia?” relacionados con las dos curatorías realizadas recientemente, me pregunto dentro de qué contexto se puede insertar esta nueva forma de estar presente sin antes analizar y pensar por qué elegí estar ausente de la exposición *Del otro lado* del curador Guillermo Machuca, relacionando dos situaciones que me parecen pertinentes poder mencionar y, así mismo, contestar ambas preguntas a la vez.

SANTIAGO.

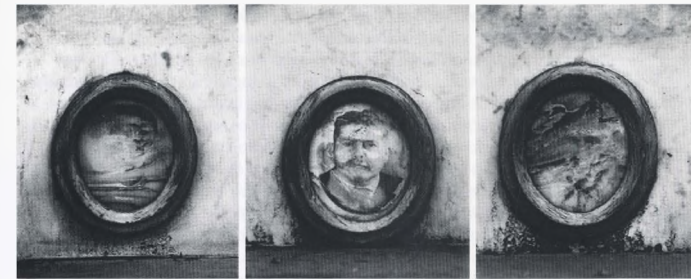
“La vigilia” es una obra que actualmente pertenece a la colección permanente del Museo Blanton en Texas. Este trabajo forma parte de mi investigación en torno a la pintura y al género de la naturaleza muerta. Desde distintos puntos de vista se pintan doce utensilios domésticos de aluminio, formando un conjunto de setenta y dos óleos ubicados en doce estantes con seis divisiones cada uno. La obra posee ciertas condiciones que apelan a la mirada del espectador, en su engaño al ojo, y a la forma en que éste se relaciona desde su propio punto de vista en esta sucesión múltiple de pinturas. El curador de la exposición *Del otro lado* me pidió un fragmento de esta obra para ser expuesta. Según su criterio uno de los requisitos fue la verticalidad, debido a que funcionaba en la sala ya que ésta era alta. Bajo esta línea curatorial la obra se fragmentaba y perdía su sentido, sin posibilidad de lecturas que conectaran las partes para comprender un conjunto. Bajo estas condiciones puntuales no me interesó ser leída desde una perspectiva de género.

OSTANDER.

Como respuesta a la pregunta de RCC, me gustaría presentar un ejercicio de obra que fue un trabajo colectivo realizado en RIAA, en el marco de una residencia para artistas, en Olander, Argentina, en marzo del presente año. La residencia consistió en confrontar experiencias en torno a las producciones de cada uno y como éstas se interrelacionaban. Tres artistas mujeres: Sandra Monterroso (Guatemala), Rosalía Mirabella (Argentina) y yo, pensamos cómo hacer un ejercicio puntual que se pudiera trabajar desde fuera, desconectándose del espacio interior que nos proponían los organizadores. Para lograrlo construimos un espacio móvil. Un trailer sostenía una estructura metálica de carpa, envuelta en plástico transparente, en donde pegamos recortes de revistas pornográficas. Invitamos al artista Miguel Ventura (México) debido a que su producción poseía la flexibilidad necesaria para desarrollar de una forma lúdica el ejercicio planteado. Propuso travestirse y a la vez representar el rol de una mujer curadora. Sobre el trailer deambuló por los balnearios que circundan a esta residencia –ubicados a cuatro horas de Buenos Aires– hablando sobre el minimalismo.

Esta obra podría leerse desde la conjunción arte-género, ya que al armar desde la experiencia de tres artistas mujeres, un espacio que contiene una obra específica de un artista que se traviste de curadora y se integra al contexto que la rodea.

Bajo este ejercicio puntual sí me interesa ser leída, debido a que todos los elementos que participaron de la obra (artistas, espacio y espectadores) fueron parte importante de un contexto coherente.



Del otro lado, 2006

Paz ERRÁZURIZ

El género y el arte

Insertarse en la cultura en un lugar determinado con respecto a la interlocución con el otro es indisoluble del hecho de ser. El discurso acerca de lo femenino y masculino pretende controlar a mujeres y hombres dentro de un binarismo inflexiblemente construido y, por su parte, la Modernidad asimila la identidad a un producto terminado, sin tener en cuenta que el caleidoscopio humano pueda estar cerca de rebelarse y revelarse. Será la deconstrucción postmoderna la que pondrá en cuestión lo ilusorio de toda identidad y la aparición del discurso de la diversidad lo que nos permitirá en tanto hombres o mujeres reconocer lo móvil de las posiciones masculinas y femeninas, y –tal vez– marginarse del binarismo obligatorio.

De manera que una obra de arte o producto de un sujeto debe ser leída desde la perspectiva de género pero en clave de deconstrucción y no de refuerzo de la supuesta identidad homogénea. Esto es, desde la diversidad de posiciones, que no serían solo dos, la femenina y masculina, sino –además– la miscelánea de todo aquello que resulta difícil de clasificar, de nombrar, de controlar: los márgenes fuera del género tal y como lo ha construido el discurso de la Modernidad.

El aprendizaje secular de marginación femenina no es ajeno al sujeto mujer, especialmente desde el sistema simbólico que nos articula. Desde los márgenes se pueden reconocer otros sujetos que rondan por los laberintos de la exclusión en tanto objetos de investigación, objetos de violencia, objetos de deseo. Por la experiencia en las claves de la exclusión, no resulta difícil reconocerlos y resulta posible la identificación e –incluso– la con-fusión (con ellos). Objetos que se pueden volver sujetos a partir de un sutil movimiento del caleidoscopio: en un cruce de miradas el intercambio de posiciones móviles y no definidas. Sujeto y objeto intercambian sus lugares en el mirar y ser mirado, en un ir y venir vertiginoso, recíproco y especular.

Por eso elegir el retrato significa no solo *re-trahere* (volver a traer) al sujeto desde su negación y ausencia, sino situarlo en una dimensión de sujeto. Sujeto porque acepta la negociación de las miradas intercambiadas, porque acepta el intercambio con el objetivo de la cámara que a su vez remite a otro ojo, aquel que se sitúa en la hegemonía del que hace. Sin embargo, esta hegemonía es solo apariencia, como los lugares en que se sitúan sujeto y objeto. Apariencia, porque necesita del otro para ser, el otro que es objeto en su posicionamiento y sujeto en la con-fusión. Artista y sujeto/objeto generan un contrato, no solo un contrato de miradas, sino de intercambio de lugares. La fusión con el otro hace de este arte un viaje especular: el espejo del espejo del espejo. Un trayecto instantáneo entre las posiciones de sujeto-objeto-sujeto, yo y el otro, yo en el otro, y finalmente, acontece el auto-retrato. Mi retrato a través de la marginalidad deconstruida del otro. El objeto-víctima burlado, transmutado en sujeto victimario y frontal, mirando a la cámara, consciente de ser capturado por un otro, pseudo-sujeto puesto que objeto a la vez –intermitentemente– en este intercambio.

El binarismo de los géneros se resiste a desaparecer en las subjetividades. A través del túnel oscuro de la cámara, sin embargo, es posible jugar al alquimista. Al menos eso. Agitar el caleidoscopio y subvertir los lugares, mezclarlos, fundirlos, intentar su desaparición. Inmersos –sujeto y objeto– en las identidades ilusorias, que son, más que móviles, momentos de aparente ser, convienen en jugar –a través de congelar la imagen– a rebelar, revelar y de-velar el orden establecido de los géneros: de la dominación / subordinación. La emulsión del intercambio de miradas se perpetuará, también con el futuro espectador quien –frente al retrato– se verá mirado desde el pasado-inmortal-presente, de modo que el juego de intercambio de lugares continuará como una sala de espejos sin fin. Es la mirada del sujeto capturado en el retrato que denuncia lo ilusorio de las posiciones genéricas por su extra-vagancia, desde el margen al centro, desde la ausencia a la presencia, desde lo sujetado a lo cautivante, desde la inmanencia a la existencia seductora de la imagen. Una vez más, con el espectador, se re-editan el intercambio de miradas, el intercambio de lugares, la deconstrucción del género en la medida en que pequeños actos de rebelar-revelar puedan desafiar la construcción hegemónica. Entonces, podrá jugar –tal como en la cámara oscura– lo innombrable, lo inclasificable, lo incontrolado, frente al binarismo obligatorio.

Al trabajar como colectivo, el ser mujer y “lo femenino” es algo que está implícito en nuestro trabajo de forma relevante. Las instalaciones que construimos son utilizadas como escenarios; en donde realizamos acciones performáticas haciendo suceder al lugar y su memoria como una escena dentro de un tiempo determinado. Las acciones que realizamos, le otorgan un carácter teatral al sitio en el cual se instala la obra. Nuestro colectivo entiende la identificación no como simple imitación, sino como apropiación temporal de la una en la otra basada en la presunción de un elemento común: nuestro sexo femenino y la propia obra que ambas construimos, la que a su vez nos hace estar momentáneamente identificadas como si fuésemos un artista único y una proyección de mujer anónima.

Por nuestra parte entendemos que, al estar unidas como colectivo de arte, la identidad de cada una como artista y mujer resulta interferida. Se produce entonces una identificación mutua dada por la apropiación de dos cuerpos en una única figura dentro del contexto artístico. Esta identificación, la hemos traducido a nivel visual al asimilar rasgos externos de un cuerpo en el otro mediante el maquillaje y el ropaje. De esta manera se establece un vínculo que es básicamente visual de dos cuerpos de mujer mimetizados, vestidos idénticamente dentro de un mismo lugar y adoptando los mismos gestos, acciones y posturas. De esta forma, constituimos una presencia imponente que oculta la vulnerabilidad de un cuerpo femenino único, que al duplicarse adquiere una nueva interpretación.

Al disolver la identidad como una locación fija se presume ante el espectador de que, como mujeres-artistas, estamos cumpliendo o cuestionando nuestro rol social, y nos proyectamos en el inconciente femenino recurriendo a referentes de tradiciones particulares para dar a conocer los matices complejos que traman nuestras herencias culturales y desafiar los modelos estereotipados existentes sobre las culturas de origen. La performance es un mínimo gesto, simétrico, que permite a la audiencia distinguir la figura del artista, en nuestro caso artista mujer y, por otra parte, actúa como una demostración de poder del autor ante el espectador. La excedencia de dos cuerpos propasados, desestabiliza y es una provocación que intenta superar los límites de los principios sociales comunes, al evidenciar el dilema de las necesidades del artista, de la mujer y su posición en la sociedad.

Es este comportamiento el que aparece con un carácter excéntrico, al actuar en los límites de un sistema, pero sin amenazar su regularidad. Nuestra excentricidad, mediante la repetición del gesto performático en aperturas y/o clausuras de nuestras exposiciones, se integra paulatinamente a los principios sociales aceptándose como parte del sistema del arte. Surge desde el exceso dado por la presencia de ambas vestidas idénticamente en un mismo lugar; sin esta condición cada una posee su propia identidad no existiendo, por tanto, una desfiguración de lo femenino.

La performance es parte de la obra y forma parte constitutiva de la muestra, ya sea a través del propio suceso o bien de fotografías o videos que dan cuenta de éstas. En muchos casos, utilizamos la fotografía para fijar una acción, superando la fotografía su condición de registro para independizarse como propuesta. Este tipo de trabajo desafía el rol del autor que se redimensiona como el responsable de construir una determinada puesta en escena. La acción corporal implica un carácter performativo como proceso constructivo porque lleva implícita una actuación –aunque se muestre como imagen fija de una pose.

Comprendemos que nuestra obra es difícil de ubicar dentro de las premisas de análisis tradicionales, y, por ello, resulta propicio aproximarse a ella desde una perspectiva de género en un amplio sentido. No nos gustaría que nuestro trabajo sea asociado al feminismo, ya que una perspectiva de género puede ser tomada desde diferentes puntos de vista, que involucren lo político, lo religioso, lo social; pero es indudable que al ser mujeres, trabajar como colectivo, aparecer en nuestras obras y ser parte constitutiva de éstas, nuestros trabajos manifiesten esa herencia como un entramado ligado al campo representacional.



Teresa ANINAT

+

Catalina SWINBURN



Altar de sacrificio, 2007

Creo que el ser mujer deviene en una mirada específica ante las experiencias en general, y desde esa mirada las mujeres vivimos las distintas esferas de la realidad. Probablemente la experiencia de lo masculino también pueda ser definida como una mirada específica; tal vez menos observada y analizada por sus propios protagonistas al ser menos evidente en sus estereotipos definitorios de conductas restrictivas socialmente a través de la Historia. De alguna manera el género dominante se autoanaliza menos o cuestiona menos esa condición. Evidentemente el sustrato de las obras de los artistas (hombres y mujeres) proviene de esas experiencias de realidad, ya sea para comentarlas desde un punto de vista existencial, político, poético, o todas las anteriores. En el énfasis de los intereses es donde una artista mujer puede tomar la opción de tender hacia una mirada que radicalice su experiencia femenina. Creo de todas maneras que esa mirada específica es muy identificatoria en los estereotipos por ejemplo en el terreno de las relaciones personales, el terreno de la emocionalidad, donde sí es reconocido un territorio preponderantemente femenino. Este posicionamiento o rol de dominio de lo femenino, pasa por los contextos culturales y “la carga” que tiene el ser mujer en las diferentes culturas, pasa por una serie de restricciones sociales, uso de su imagen en un sentido de mercado, o encasillamientos de carácter religioso y político.

Algunos artistas hombres toman ciertos temas dándole un giro a los tópicos tradicionales del comportamiento masculino, lo que me parece muy interesante. En muchos casos, se trata de artistas orientales, y desde ese lugar histórico, geográfico y filosófico, tienen una voz que se diferencia del discurso hegemónico occidental que normalmente se identifica con la voz masculina del poder absoluto del hombre sobre el hombre y del hombre sobre la naturaleza. Entonces, veo que la mirada desde el ser mujer sí genera un registro específico que es intencionable a un mayor o menor grado, como una equalización, hacia un discurso de género. En ese sentido las artistas podemos trabajar ese registro de obra relacionándonos más o menos con las problemáticas formales y conceptuales de un determinado discurso, en este caso la pertenencia al género. Los resultados a los que se lleguen a través de estas decisiones serán juzgados desde los distintos y variados prismas de la teoría y del espectador. A veces estas opciones se radicalizan hasta una gran literalidad y otras, a mi modo de ver las más interesantes, dejan espacios y fisuras para la especulación, lo que resultaría efectivamente en un mayor aporte a los lenguajes de la visualidad y la teoría.

Los artistas tenemos ciertos desafíos que finalmente son influir en los lenguajes que trabajamos, en los sistemas y procesos de las artes visuales, dando a conocer un comentario: social, político, existencial y/o intelectual. Se puede trabajar desde la experiencia o no, revelando desde la autobiografía datos y posibilidades que finalmente constituyan una poética.

La obra de una artista mujer busca lo mismo que la obra de un artista hombre y por supuesto tiene tantos problemas de construcción como la de “ellos”. Por lo tanto la lectura desde la perspectiva de género es una posibilidad que por cierto no debiera agotar la propuesta de una obra y responder desde ahí todas las preguntas.

En mi caso me ha ocurrido que el trabajo que partió desde un temática de experiencias de vida en distintas etapas o segmentos de cuerpos de obra, ha ido modificándose y transformándose a medida que transcurre el tiempo convirtiéndose en una memoria de lugares. El arte ha sido una manera de dejar algo propio en lo que es efímero: el tiempo, el cuerpo, los espacios culturales.

La conexión de mi trabajo con lo doméstico y con la alteración de su normalidad ha derivado en una posible lectura de un discurso “de género” sin embargo, esta conexión ha nacido realmente desde la experiencia de entender y atender a las distintas imágenes y cruces de la memoria personal. Evidentemente el ser mujer ha sido un prisma innegable de mi condición existencial. Me ha interesado que la obra autobiográfica se extienda a una lectura de género, ya que ésta es una lectura política e histórica que abre la obra a un espectro de comprensión del público y a una posible incidencia en la memoria social. Lo importante creo, es no trabajar desde y para un discurso, sino que en la lógica de producción de una espiral que avanza y retrocede y vuelve a avanzar, siendo ese mismo camino curvo, la poética de las obras.

... “Y nada es lo que parece, nada es sólo lo que parece. Finalmente a eso llevo como manifiesto de relación con “lo doméstico”. En esa subversión opera también la carga denominada “de género” en la cual lo femenino *ATAKA* desde su experiencia, el orden y la intelectualidad que conocemos: el paradigma familiar, los esquemas sociales y culturales racionales” Catálogo *Historia Ornamental* (instalación) Centro Cultural de España, 2007.

Ximena ZOMOSA



S/T, serie *Mucho que Aprender*, 2004

Mónica BENGEOA

Ellas duermen en sus camas.

Las habitaciones se iluminan desde los amplios ventanales, por donde entra la luz de una mañana soleada.

Casi se puede percibir la tranquilidad de sus respiraciones, ese ritmo suave que podría quebrarse en cualquier minuto, si ellas decidieran despertar. Pero duermen, sus ojos están cerrados. Para evitar verse siendo vistas, basta con cerrar los ojos, basta con quedarse quietas en esa cama que les queda grande.

Probablemente ésta sea una de las situaciones de mayor fragilidad en que ellas se podrían encontrar –no en vano las doncellas duermen mientras Nosferatu entra por la ventana y las mira largamente, antes de morder sus cuellos. Luego, se vigila a quienes de alguna manera se debe cuidar, como aquellas noches en que la fiebre del recién nacido impide encontrar siquiera algunos minutos de sueño.

Entonces, aparecen las tres que cuelgan en el muro y, a pesar que no se habían propuesto asomarse, están allí. Son pequeños fragmentos sólo reconocibles por sus ojos cerrados. Ahí también están ellas, en esa piel, en esas cicatrices registradas años antes. Registro antes del registro, imagen previa a la imagen.

Necesidad de estar presente, aunque sólo sea durante el sueño.



Colectivo Proyecto de Borde

MAC, Valdivia, 1999

Project of a Boundary, Unfold, Fuller Museum de Brockton, MA, EE.UU. marzo 2002
Project of a Boundary, Fold, Latincollector Art Center, Nueva York, NY, EE.UU. julio 2002
Project of a Boundary, Portable Affairs, Art Space, Sydney, Australia, julio - septiembre 2005
www.proyectodeborde.com

Proyecto de Borde fue concebido en sus inicios como una serie de exposiciones de sitio específico de cinco artistas chilenas: Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa, que plantearon cada vez, un conjunto coherente de trabajos en torno al concepto de *borde* como límite y juntura, desde una especificidad de género.

Este ciclo de exposiciones comenzó con la muestra **Proyecto de Borde** en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en 1999, que cobijó cinco instalaciones creadas especialmente para esta enorme construcción. La idea central estaba basada en una política de lo cotidiano, la intimidad que se apropiaba del espacio arquitectónico público. Posteriormente, en marzo del año 2002 el Fuller Museum de Brockton, en las afueras de Boston, Massachusetts, albergó la exposición **Project of a Boundary, Unfold** basada en la noción de trabajos efímeros y específicos para el lugar de exhibición. Esta exposición requirió la producción de obras nuevas ajustadas a los desafíos de tensión y problematización exigidos por un nuevo contexto cultural. En julio del mismo año la Galería Latincollector acogió **Project of a Boundary, Fold** que se presentó como la segunda etapa del proyecto en Nueva York, logrando proyectar ciertas problemáticas del arte chileno contemporáneo en un lugar de importancia dentro los nuevos circuitos de la plástica internacional. Ambas exposiciones en Estados Unidos trabajaron el tema del borde como pliegue y despliegue, como estrategia de producción de obra y montaje. A partir de un mínimo envío de materiales fue posible desplegarse en el amplio espacio del Fuller Museum. Este dispositivo se invirtió en el pliegue, con la capacidad de reducir la muestra a un espacio menor (Galería Latincollector).

El año 2005 y con cuatro integrantes, (Bengoa, Carvajal, Missana y Zomosa) el grupo Proyecto de Borde realizó una residencia en Artspace, Sydney, Australia la cual derivó en la muestra: **Project of a Boundary, Portable Affairs**. En ella las artistas se enfocaron en los cruces entre dos culturas marcadamente distintas del Hemisferio Sur, separadas por el Pacífico, pero con un horizonte en común. Ambas, comparten los orígenes similares de la colonización Europea. En la muestra se exploraron los territorios y fronteras conceptuales, sociales, políticas y estéticas, en un trabajo que ocupó la totalidad de Artspace.

El siguiente texto corresponde al catálogo de la primera exposición de Proyecto de Borde, en 1999 en el MAC Valdivia y recoge un intercambio textual por medio del correo electrónico entre las cinco integrantes de la muestra.

De: Claudia Missana
Para: Mónica Bengoa
Asunto: Primer mensaje
Fecha: Lunes 10 de mayo de 1999 08:43 PM

Querida Mónica:
Después de que te fuiste anoche, nos fuimos a tomar una cerveza para seguir conversando sobre el tema del texto para el catálogo de la exposición de Valdivia. Discutimos nuevas posibilidades de escritores y nos convencimos progresivamente de que queríamos algo diferente y no darle a otros el poder del discurso sobre nuestros trabajos. Acordamos escribir nosotras los textos. A Ximena se le ocurrió una idea: comenzar desde hoy una correspondencia por Email y producir una conversación que después podemos editar y publicar. Logrando un texto más cercano e involucrado con nuestro trabajo específico. Quisiera iniciar este "email" preguntando por tu relación entre la cicatriz y la fotografía y cómo se relaciona con el sistema de acumulación de imágenes fotográficas de tus hijos. ¿Cómo te ubicas, cómo ubicas a tus hijos, en un lugar tan hostil como el edificio del MAC Valdivia? A mi parecer, Alejandra y tú tienen un asunto en común, pero tratado de forma diferente: el trauma. Esto puede ser un buen tema de enlace. Cuéntame qué te parece.
Claudia.

De: Mónica Bengoa
Para: Claudia Missana
Asunto: Ombligo
Fecha: Jueves 28 de mayo de 1999 09:03 AM

Hola Claudia:
Finalmente me puedo sentar un momento a escribir y te contaré que cada vez me gusta más la idea de este intercambio electrónico como material para nuestro catálogo.
Estuve pensando en tu pregunta y creo que la relación que existe entre la cicatriz y la fotografía, pasa necesariamente por un problema de soporte. La piel y el negativo fotográfico son soportes receptores de la luz, ambos cambian, se modifican por su acción. Esto fue uno de los problemas que intenté abordar en el trabajo que hice para la Mostra da Gravura de Curitiba en 1995. Se trataba de 5 fotoserigrafías sobre E.V.A. (acetato de etil vinilo), una especie de goma-esponja, de color piel, en la cual iba impreso el mapa de América (según la proyección de Peters). En cada uno, estaba marcado un lugar al cual se va para "cambiar el tono de la piel". A la derecha de cada impresión, iba una fotografía de unos 10 x 6 cm. de una espalda. El color de la piel pasaba al soporte de la serigrafía, al mismo tiempo que el color del territorio (clima) pasaba a la fotografía de la piel. Esta relación ha estado siempre presente. La diferencia la establece sólo el accidente, que en el caso de la piel es la cicatriz y en el de la fotografía es "eso", el detalle en el cual se posa el ojo, lo que marca la diferencia. Al fin y al cabo, siempre hay un accidente que define un momento y lugar específico.
Con respecto a las fotografías de mis hijos, creo que ellos siempre han sido una extensión de mi propia piel. Es otra manera de hablar de mí. Me interesa mucho la acumulación de imágenes aparentemente iguales. En el fondo sólo yo sé que son tomas distintas y que corresponden a días específicos, que están marcando un territorio en el tiempo. Desde que comencé a trabajar ha sido importante la idea de la reiteración. Es una manera de transmitir el tedio, la monotonía de la rutina, de lo cotidiano. Para mí fue muy difícil seguir trabajando cuando pasaba todo el día, todos los días, sola, cuidando una casa y a mi hija recién nacida. En ese momento te fijabas en las pequeñas diferencias que hacen que un día sea distinto del otro. Esa capacidad de notar esos ínfimos cambios me mantuvo cuerda y me permite hoy día trabajar con esas sutilezas que seguramente otro no ve. En todo caso, esto es algo muy íntimo que obviamente no noté en ese instante, pero que puedo hacer productivo ahora, desde la distancia. Finalmente, es justamente la intimidad lo que pretendo confrontar con el monstruo de concreto del museo en Valdivia. Me parece que no hay nada más frágil que un niño durmiendo. Imagínatelo durmiendo en ese monstruo. Esa distancia me aterra y me encanta al mismo tiempo.
Un abrazo, Mónica.

De: Claudia Missana
Para: Paz Carvajal
Asunto: Espejos
Fecha: Martes 8 de junio de 1999 07:39 PM

Querida Paz:
Unas preguntas:
1.- ¿Cómo hiciste el tránsito desde el espejo al palíndromo?
2.- ¿Cómo harías una vinculación con el trabajo simétrico de Mónica?
Quisiera que me mandes el texto de tu palíndromo.

De: Paz Carvajal García
Para: Claudia Missana
Asunto: Domingo... y a última hora
Fecha: Lunes 14 de junio de 1999 12:32 AM

Doy por iniciado el intercambio textual, aquí van las primeras respuestas.
Se podría decir que mi trabajo se ha centrado en el espejo y su relación con textos que de alguna u otra manera remiten a esta temática: frases impresas invertidas sobre espejos que reflejan; textos que al igual que Narciso, reposan bajo el agua ahogados en su propio reflejo; o la construcción de un laberinto de espejos cuyo recorrido estaba acompañado de un texto chino potencialmente infinito. Fue por Lewis Carroll que llegué al palíndromo. En "Alicia a Través del Espejo" -superior a la primera Alicia en la técnica narrativa- hay un sinnúmero de juegos de palabras, paradojas lingüísticas y la forma literaria del absurdo, que se conecta con la constante sugestión de la irrealidad y duda que el espejo guarda en su

reflejo. Etimológicamente, palíndromo proviene de la unión de dos palabras: palin y dromo, que significa "que vuelve sobre sus pasos"... ¡Reflexión especular! ¡El reflejo otra vez! ¡Simetría pura!
Es aquí que conecto con el trabajo de la Mónica. El texto que ocupó es simétricamente perfecto: OIR ESE RÍO. Despliego su reflejo en la pared opuesta. Recuerdo que Mónica habló de la conexión que existía entre su trabajo y el mío, porque ella siempre asociaba sus imágenes a un texto. Lo curioso de todo esto es que yo siempre he tendido a asociar el texto a una imagen. Esa simetría tácita es la que vincula a mí entender, ambos trabajos.

Buenas noches.

Paz

De: Claudia Missana
Para: Mónica Bengoa
Asunto: Piel

Fecha: Sábado 19 de junio de 1999 09:49 PM

Querida Mónica:

Veo una relación estrecha entre fotografía-cicatriz (tu trabajo) y fotografía-depósito (mi trabajo). Me interesó mucho tu relación con la piel como soporte pero también como superficie irritable, alterable o activable... No puede dejar de acordarme de la definición de index que hacen Philippe Dubois o Rosalind Krauss, donde la huella, el rastro y las marcas se transforman en un nuevo paradigma del trabajo visual. Años atrás yo también usé la imagen de la piel para definir mi pintura y mi relación con el paisaje. Pero era una asociación erótica y romántica, que dejé de lado. Pintaba con las manos para tocar esa piel-superficie. Ahora vuelvo a ver una conexión, pero es distinta y de alguna manera relaciona nuestros trabajos.

Tal vez te quede más claro si te cito a Dubois con una definición de la fotografía: "...La fotografía, por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de sistema de representación como la pintura o el dibujo (íconos), como los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce), las ruinas (vestigio de lo que estuvo ahí), etc. En tanto permanezca en la categoría de los INDEX, quizá uno de los procesos más cercanos a la fotografía (¿una de sus mejores metáforas?) sería el bronceado de los cuerpos, esta exposición de la piel (superficie al menos tan sensible como la emulsión: asunto de película) a los rayos solares que depositan allí su dolorosa huella..."

Encontré este texto luego de realizar la serie de cuadrados en la montaña. Un trabajo en torno a la marcación del paisaje: una extensión de mi pintura, a la cual yo también definía como una expansión de mi piel. Me llama profundamente la atención que tus hijos, o la imagen fotográfica de tus hijos, vengán a tomar el lugar que tenían antes tus propias cicatrices. Efectivamente son una extensión de tu propia piel, lo más propio y frágil. Si me pongo jungiana, en tu caso el monstruo de concreto es un leviatán, una ballena, un vientre materno. Existe una madre primaria, devoradora, primitiva, oscura y monumental, que en nuestros sueños son maremotos y tormentas aniquiladoras. Esa madre oscura parece ser la base del principio materno nutriente y luminoso.

Veó circular este tema por los subterráneos de nuestro proyecto. No puedo dejar de imaginar esa ola destruyendo esa construcción enorme. Cuando lo visitamos el año pasado con Ximena, entramos a los silos subterráneos -donde se hacían los procesos con levadura de esta antigua cervecería- que son adyacentes al piso de abajo. Me refiero al subsuelo, que se abre a la terraza que da al río. Son tres túneles inmensos y conectados, que duplican en tamaño a la primera planta. Sólo sientes el sonido de gotas de agua caer sobre el suelo de piedra. El encargado nos contó que después del terremoto, todo quedó bajo el agua. Eso fue lo que realmente destruyó las instalaciones.

Escribiendo ahora, me doy cuenta de la proyección. Al parecer yo soy el subterráneo. He estado hablando de mí... Me interesa mucho esa cualidad corrosiva del agua, como la que produce la erosión o llena de hongos el baño de tu casa o se filtra en una gotera que destruye el techo. Con el agua limpias, lavas, haces aseo (personal también), riegas las plantas. Pero en alguna parte esa agua está carcomiendo algo, lento, seguro... La dilución del límite. Líneas líquidas. Bordes ambiguos. Es una cualidad que busco en mis trabajos aunque sean tratados con distintos materiales. Por ejemplo, este trabajo es con tierra (seca) de color rojo óxido. Pero lo corrosivo puede ser la extrema vulnerabilidad del trabajo. Basta soplarlo para desvanecer sus límites.

C.

De: Alejandra Muñozaga
Para: Claudia Missana
Asunto: Asunto de Bordes

Fecha: Domingo 20 de junio de 1999 07:16 PM

La disolución de un límite... un proyecto de borde.

He estado pensando y me parece que Ximena y yo trabajamos la ambientación, que es básicamente una instalación que involucra directamente al espectador. El eje fundamental de nuestro trabajo es la relación íntima que establecemos con él. Nuestro borde es nervioso (y el mío en particular, es erótico): buscamos transformar un lugar de observación pública, en una experiencia privada.

Mónica trabaja un borde aun más frágil: la imagen propia. ¿Conoces el concepto de punctum de Roland Barthes (de su libro "Cámara Lúcida")? Bueno, creo que ella presenta una imagen que invita al voyeurismo, pero retorna una mirada igualmente invasora. Al revés que Ximena y yo, que invitamos al mundo hacia adentro, Mónica transfirió su mundo de privacidad hacia la esfera pública.

Paz también trabaja con el borde como demarcador de un reverso. De alguna manera, ella es aún más introspectiva. Pienso que Paz se concentra en una búsqueda de su propia identidad. En el fondo, el espejo no tiene necesariamente que ver con la imagen y se relaciona más con un sentido infinitamente expansivo. Con la aceptación de una eterna dualidad. Entonces, esa rígida línea de reverso que ella propone, es como un aviso de que nada es estable: ni la ilusión de una imagen, ni el significado de una palabra.

Claudia, tu borde corroído se deposita debajo de nuestra piel.

Alejandra M.

De: Ximena Zomosa
Para: Claudia Missana
Asunto: Sobre los marcos
Fecha: Viernes 25 de junio de 1999 10:32 AM

Por fin escribo. La historia es la siguiente:

Existen tres constantes en mi obra:

- trabajo con los vestidos
- trabajo con los marcos y su intervención
- dibujos de clavos y pelo sobre el muro

El trabajo que haré para Valdivia deriva del problema de los marcos. Es una disposición ambiental en la que instalaré mis objetos (cosa que ya he hecho antes con pintura de muros), sólo que esta vez, ocuparé papel mural y otros elementos. Quizás ahora los marcos permanecerán en un plano más fundido, más integrado con los otros elementos de la intervención... Defino estos modos de trabajo en forma paralela: vestidos-pelo-marcos ("Cotidiana" en Galería Posada del Corregidor). Esta especie de clasificación sirve pero... como alguien dice por ahí, hay que encontrar formas para salir de una misma.

Tu proyecto me parece parte de la serie de trabajos de intervención "privada," en el sentido de trabajos en una arquitectura recuperada pero a la vez trasladada al silencio de un espacio público.

Un beso, chao.

Ximena.

De: Claudia Missana
Para: Ximena Zomosa
Asunto: Ruinas
Fecha: Sábado 26 de junio de 1999 09:08 PM

Querida Ximena:

El lugar es una ruina. Una ruina que quiere ser museo y que yo marco con mis depósitos de pigmento, después de hacer el aseo de la planta baja. Pero ahora voy a usar color. Rojo para ser exacta, que es el que predomina en el óxido de todo el lugar. Tal vez quiera habitar simbólicamente ese lugar.

Reproduzco un fragmento del texto de la presentación de la "Etapá Cero" del MAC Valdivia. Cito textual:

"El lugar propuesto por los arquitectos... corresponde a la Ex-Cervecería Anwandter, que tras el incendio de 1912, que destruye gran parte de sus instalaciones, fue vendida a la CCU en 1916. Siguió en funcionamiento hasta mayo de 1960, cuando el Terremoto destruyó gran parte de su infraestructura. Este hecho, sumado a la aguda depresión en que cayó la ciudad de Valdivia, obligó a la CCU a cerrar la industria. Dos años más tarde, los terrenos de la Cervecería fueron donados por la empresa a la Universidad Austral de Chile".

Estando ahí es imposible no pensar en todo esto.

Cariños, Claudia.

De: Paz Carvajal García
Para: Todas
Asunto: Sobre el sentido, sin sentido y otras hierbas
Fecha: Martes 29 de junio de 1999 10:40 AM

Anoche antes de dormir me quedé escribiendo esto último que he decidido enviarles a todas.

Alicia viaja por el país de las maravillas en un recorrido que va desde la profundidad a la superficie. En "Alicia a Través del Espejo", el recorrido de Alicia es horizontal, partiendo con el viaje a través del espejo y se mantiene en la superficie, pasando también por la superficie del lenguaje. Se podría decir que mi trabajo comparte esa horizontalidad. La reflexión especular está siguiendo el mismo sentido que siguió Alicia cuando atravesó el espejo y el mismo sentido que siguió la ola cuando quebró el vidrio de la gran cervecería.

Aquí estoy trabajando con tres puntos importantes:

- Uno es el trabajo con el lenguaje. Un palíndromo es una paradoja del lenguaje. Deleuze dice que el buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable. Pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. Me interesa la falta de sentido que puede tener esto, pero que sin embargo en un palíndromo, es totalmente sensato. De esta figura se puede decir que ambos sentidos son válidos sin caer en el sin sentido, como en una paradoja Russelliana por ejemplo.
- Por otro lado, este el asunto de la reflexión especular dada -como ya señalé- por el lenguaje (palíndromo) y en el plano visual, por la simetría de las paredes opuestas. Esa sensación de irrealidad que provoca el reflejo, de que en cualquier momento todo se puede desvanecer, es lo que me conecta con el tercer punto.
- El río...

El texto del palíndromo dice "OIR ESE RÍO".

En un momento Alicia se topa con el Rey Rojo que está durmiendo a los pies de un árbol. Le dicen que no haga ruido pues está soñando con ella y que si él despertara ella desaparecería, pues no es nada más que un reflejo de su sueño. Eso es lo que me ocurre con el río, con el tsunami y todo lo demás. Existe el peligro inminente de la ola que va a despertar de pronto y que arrasará con todo, con el sueño de los hijos de la Mónica, con el acogedor living de la Ximena o con la fragilidad que propongo en mi trabajo. Como decía Alejandra, nada es estable: ni la ilusión de una imagen, ni el significado de una palabra. Es la fragilidad que sólo conoce el castillo de naipes, la fragilidad de despertar de un sueño, donde bastaría una piedra en el agua para que el reflejo desapareciera. Por eso hay que oír ese río, porque sólo se puede oír cuando se está en silencio y cuando se está en silencio hay quietud y si hay quietud, quiere decir que aún no se ha derrumbado nada.

Que tengan buen día. Paz.

De: Ximena Zomosa
Para: Todas
Asunto: Ningún lugar
Fecha: Jueves 1 de julio de 1999 02:04 PM

Cuando Bernard y Lillianne me llamaron porque habían encontrado un departamento amplio, luminoso, de muros gruesos, tranquilo y en el barrio de mis conveniencias actuales, fui a verlo. El departamento todavía estaba tal como lo había dejado su dueña anterior. Una mujer anciana que vivía con su empleada, solas las dos. Entré a una casa desconocida. Había muebles, plantas, portarretratos, cuadros, espejos, ropa, todo intacto. Como si hubieran salido y volvieran más tarde. La primera vez que vi ese orden, me pareció el único posible. Un hogar. Llevamos un mes viviendo allí, el hogar anterior ha desaparecido. Todo fue desmantelado para nosotros. Así como mi hogar anterior, también desapareció. Los lugares, algo que me parecía a veces más estable que las personas, sufren los cambios más radicales, irreversibles. Ningún lugar es el hogar. Quizás sólo cuando soñamos con la casa materna original. La pieza y la luz de esa época. Todo esto tiene que ver con la muerte. No de una manera nostálgica (creo) sino real.
Ximena.

De: Claudia Missana
Para: Paz Carvajal
Asunto: Ese Río...
Fecha: Domingo 4 de julio de 1999 09:04 PM

Querida Paz:
¿Sabías que Alejandra pinta con vidrio? Me explico: ella trabajó una serie de telas con vidrio molido y azúcar, que fueron la base para su examen de master, aunque después derivó en una instalación -o ambientación, para ser más específica. La fisura que se produce en las relaciones de ambigüedad y que deja filtrar un algo, es lo que tengo de común yo con la Ale. Pero la coincidencia de material entre tú y ella es muy importante, porque se va a instalar al lado tuyo, aunque tú trabajas en este caso específico, con letras autoadhesivas.
Claudia.

De: Paz Carvajal
Para: Alejandra Munizaga
Asunto: Palabra que no se debe nombrar
Fecha: Viernes 9 de julio de 1999 08:48 PM

¿Cuál es la única palabra que no se debe nombrar en el planteamiento de un acertijo?

Me gustaría saber si utilizas el vidrio como material o por el simbolismo asociado a él. A mí me interesa más la segunda opción. También nos relacionamos a través de nuestro interés en la ambigüedad, la vaguedad, la confusión, también está asociado con los juegos de palabras y de la misma manera, se vincula con los espejos. En mi trabajo para el MAC Valdivia no existe ni un sólo espejo y sin embargo todo está girando en torno a él.
P.D. La palabra que no se debe nombrar es la respuesta del acertijo.

De: Mónica Bengoa
Para: Todas
Asunto: Martina
Fecha: Domingo 11 de julio de 1999 02:09 PM

Hola a todas:
He resultado después de varias semanas de intenso trabajo y tengo algo que agregar luego de haber releído toda nuestra correspondencia.
He pensado mucho en los tiempos de reposo entre cada trabajo que hago. Fue necesario que pasaran cuatro años para que me atreviera a tocar el tema de la maternidad, al hacer el trabajo de los ombligos. Cuando nació mi hija Martina surgieron esas imágenes que sólo me atreví a concretar cuando decidí incluir a varias personas para armar un trabajo mayor. Ahora, con el proyecto de Valdivia, me permito el exceso de trabajar con mis hijos directamente, sin maquillajes, perdiendo el pudor que me acompañó durante otros tres años.
Cada día me interesa más la idea de poner mis fotos en contraste con el frío de ese espacio enorme. Ahora han tomado cuerpo y coherencia ciertas imágenes que me han acompañado desde que estaba en la Escuela y que puedo unir a través del tema de la fragilidad, la inocencia y casi, la resignación del sacrificio.
Durante este tiempo que nos hemos comunicado me he ido involucrando cada vez más y estoy feliz de haber encontrado esta rendija de calma en el maremoto de mi día.
Un beso a todas, Mónica.

De: Alejandra Munizaga
Para: Todas
Asunto: Una Seducción y una Respuesta
Fecha: Jueves 15 de julio de 1999 11:01 PM

Existe un espacio lento, invisible, que se mueve entre las grietas de lo explicable. Ahí vive la palabra que no se debe nombrar.
Un hilo sutura esta muestra. Yo invito. Yo busco seducir al espectador. Y el gran espectador es el padre como símbolo de autoridad.

En Racine, el padre es simbolizado por la sangre. Claudia, tú cargas el subsuelo con el peso de la sangre seca. Dar a luz? Qué chiste.
Damos a la oscuridad.
Nuestros hijos nos extienden de adentro hacia afuera. Y afuera está oscuro. Buscamos habitar, recoger, iluminar cada rincón casero: ahogar a esos hijos en calor. Mónica, tu piel es un monumento lleno de rincones. Y algunos son oscuros. En cada index huelo la repetición sutil de una presencia innombrable.
Repetición que nos hace dudar. Como la tuya, Paz. Todo gira y gira en torno a una marca, a un límite, a un punto de quiebre que me hace perder la orientación. Te has adueñado de la palabra, de la razón, para hacerla tuya. Una imagen en tu semejanza. Tú eres el espejo. Tú eres ese río.
Y te observamos desde la casa de la Ximena, que nos invitó a tomar té ¿Qué dije! Paisaje de frescura doméstica, cargado de ironía. Por un lado nos presentas un ambiente genuinamente acogedor, por otro lado inspiras el deseo de romper con lo presentado. Me produces una reacción nerviosa: entre risa y rabia. ¿Qué tiene esta casa y todas nuestras casas, que peligran tan cerca de un borde?
Paz, acerca de tu pregunta sobre mi utilización del vidrio: yo busco distorsionar la percepción de los objetos, tanto física como psicológicamente. Por ejemplo, cubro una silla y el interior de un zapato, con vidrio molido y brillos. Luego presento e ilumino estos objetos, de una manera que resalta el brillo y atraigo la curiosidad del espectador.
Transparencia visual / peligro táctil. Son objetos comunes los que me interesa distorsionar, para contraponer cualidades propias a un mismo material.

Mi trabajo se ha sintetizado mucho desde la última vez que nos vimos. Siempre el vidrio, el pelo, la silla, la tela transparente. Pero ahora en cantidades reducidas y en lugares estratégicos. Yo quiero atraer al cuerpo del espectador. Quiero crear tensión entre el ojo y la mano. ¿Tocar o no tocar? ¿Desear o no desear?
La apariencia es frágil. Pero es esa hija. La que llama al padre.
Buenas noches. A.

De: Ximena Zomosa
Para: Todas
Asunto: Datos de una Casa
Fecha: Domingo 18 de julio de 1999 15:21 PM

Era una casa grande la de mis padres, con jardines, que hacían que una luz de tono verde fuera la predominante. Mi primera pieza sola estaba tapizada de papel mural, de un tono gris, listado, muy sobrio. En toda la extensión del muro vecino a mi cama, fui dibujando con lápiz, trazos que yo seguía según me pareciera. Una mancha acá era la cara de una señora, más allá un gato estaba formado por la huella de una marca y así sucesivamente, hasta configurar un extenso dibujo. Cada vez que lo miraba, las mismas líneas anteriores delataban nuevas figuras reconocibles, que entonces continuaba con el lápiz. Ese era uno de mis rincones favoritos de mi casa. El otro, era un tocador que tenía mi madre, formado por un espejo plegable (de un tamaño mediano) y una mesa con cajones que ella usaba para guardar cosméticos y cientos de otras cosas. Lo más impresionante era ese espejo, que al doblarse hacia adentro como las tapas de una caja, dejaba un hueco por donde me asomaba y donde me veía repetida infinitas veces hacia un lado y el otro. Podía ver mi perfil y las posturas de mi cara imposibles de ver frontalmente. En ese espejo además, me acuerdo claramente, tuve la primera noción de verme a mí misma, de relacionar que esa que pensaba, vivía y sentía, era la misma que se parecía ahí. Fue escalofriante darme cuenta que esa era yo. Estuve obsesionada con la distancia que había entre sentirse y verse.
Todo eso debe haber sido como a los cinco años. A esa edad (y antes) la escala de la casa donde uno vive, los cajones, las grietas de la pared o los cuadros, tienen una importancia absoluta. Era como un universo que crecía cada vez que abría un closet o un cajón. Todo este universo lleno, podía ser aún más ilimitado, al visitar los lugares de otros, de amigas, vecinos, parientes. Los objetos eran a veces muy diferentes a los de la casa de uno, el color de la luz. A veces estas visitas me producían una gran melancolía, como el olor de algunas flores, de otros patios.
Cariño a todas. Ximena.

De: Mónica Bengoa
Para: Claudia Missana
Asunto: Sólo para tus Ojos...
Fecha: Martes 26 de julio de 1999 09:03 AM

Claudia:
Aquí van unas preguntas que tengo para ti. En realidad me interesa saber qué piensas sobre un par de cosas en las cuales creo que nuestros trabajos se topan. En primer lugar, algo tan obvio que quizás por eso no lo hemos hablado nunca. ¿Qué te pasa cuando consigues una casa, la limpias, la preparas, haces tu trabajo y luego se demuele? ¿La obra es sólo para tus ojos o es el registro de esa acción?
Por otro lado, cuando hago un mural me interesa mucho el trabajo en el taller real que es para mí la sala. Tú trabajas en el taller de tu casa preparando todo y luego realizas el trabajo. ¿Cuanto descalce existe entre lo planeado y lo que finalmente haces? ¿Hay algo que te sorprenda, dejas a la casualidad algún espacio, alguna rendija?
Un abrazo, Mónica.

De: Claudia Missana
Para: Mónica Bengoa
Asunto: Marcas
Fecha: Viernes 23 de julio de 1999 07:23 PM

Querida Mónica:
Te debía un Email con respecto a mi trabajo.
Creo que las formas simples del cuadrado y el rectángulo, conectaron en algún momento mi diario escrito y la vida cotidiana y doméstica. En una extrema simplificación, dejé el marco -donde pintaba paisajes- para quedarme con una hoja de cuader-

no. Un soporte dúctil, frágil y elástico. Desplegando simples módulos de papel amplíe mis formatos al espacio, ya no para representarlo, sino para marcarlo.

Pienso en lo que me dices de cuando estabas en la casa con tus niños y los detalles, los ínfimos rituales, las pequeñas excepciones, que te salvaron de perder la cordura y el humor. En realidad, cualquier lugar puede ser vasto -el interior de la casa, por ejemplo- y en cualquier lugar podemos perdernos. Por eso la marca. Lo que hace es permitir que algo signifique. Por la marca puedes transformar la naturaleza en paisaje.

Piénsalo así: es un problema de organización doméstica, de hacer un lugar habitable (plano simbólico, por supuesto). El cuadrado, una forma básica de estabilidad y equilibrio, es una forma que puedo usar para definir un espacio, para revelar sus retículas, su estructura. Produzco una discontinuidad, que interrumpe o altera el tránsito o flujo de un espacio. Ese espacio se revela, pero ya no puedes circular por él sin destruir su dibujo. Demarcar un área es una forma de construir un hito. Puede ser tan simple como tizar una cancha de tenis. Sólo entonces se juega el juego.

El hito te interrumpe y te obliga. Te limita, pero también te abre. Es un impedimento, pero también un eje axial, que te da orientación. El hito, que señala y sitúa significa "fijo" en latín. Esta palabra fue traducida al inglés -por Alejandra- como hiato, que no sólo se refiere a la pronunciación de vocales, sino también significa abertura o grieta. Me pareció un aclarador malentendido. La fisura, el borde o el límite son fundamentales en la demarcación de un espacio. Si este espacio es doméstico, es un hogar, lo que lo distingue y le da el carácter de seguridad a una casa. La definición de protección y de bienestar. Una casa en orden. Por supuesto, un símbolo de lo materno.

Necesito ese orden y lo busco en la arquitectura de un lugar que voy a trabajar o de un espacio abierto que me interesa por algún motivo. Uso el dibujo para remarcar las estructuras si existen o lo uso como una marca para construir un hito que me permita transformar un espacio en lugar.

Le di el nombre de intervenciones gráficas a este tipo de trabajos, en el sentido de que las retículas y líneas me sirvieron como una extensión de la noción de dibujo, como gesto de organización y estructura. En principio seleccioné dos tipos de locaciones: el paisaje natural donde hice una serie de hitos de cordillera a mar, como una línea biográfica, y el espacio interior de casas abandonadas, que iban a entrar en un proceso de desmantelamiento y demolición. En ambas instancias mis marcas iban a sufrir el efecto de fuerzas destructivas, como la erosión del viento y el agua en el exterior o la acción del hombre en el interior.

Estas marcas son efímeras: depósitos de pigmento puro, tiza o cenizas. Sólo un soplo podría destruirlas. La única permanencia de estas intervenciones es el registro fotográfico. Como ves, finalmente es un problema de huellas. Estos trabajos están muy lejos de la planificación que hago para una muestra en una galería: son rápidos y se adaptan al lugar. Son hechos para una experiencia personal y mostrados a través de su residuo fotográfico (en eso se parecen a las fotos de tus hijos).
Claudia

De: Paz Carvajal García
Para: Todas
Asunto: Pasaje de un arco líquido sobre un concierto de musgo
Fecha: Domingo 25 de julio de 1999 12:07 PM

Señoras, señoritas:
Cuando se me propuso integrar esta muestra en Valdivia, no pude ignorar el hecho de que mi madre nació ahí. Pasaron muchos años antes de que yo conociera esa ciudad y recién en el año 1985, la recorrí por primera vez.

La historia que les conté en la última reunión, sobre el bosque sumergido, no es tan antigua. Es más, no fue hace tantos años y no es precisamente en Valdivia, sino algo más al norte. En ese lugar un bosque yace sepultado bajo el agua. Las ramas de los árboles aún se alzaban sobre la superficie. Recuerdo haber nadado lejos de la orilla, hacia el centro del lago, cuando me sumergí. Lo que vi ahí fue realmente siniestro. Acercarse a un árbol y bajar por su tronco, tocar el fondo y remover el lodo. Un bosque se había ahogado bajo esas aguas. No resistí mucho rato porque el agua estaba bastante helada y porque de verdad, sentí miedo. No porque se me fuera a aparecer el monstruo de la laguna negra -aunque la atmósfera era similar- sino porque había un sabor espeluznante en todo el entorno.

Les mencioné esta sensación de que existía un peligro latente en esta muestra en el MAC, como un rumor de la gran ola que había azotado las dependencias del edificio. He pensado en el eco de las aguas, en las aguas maternas y en las aguas furiosas. En el subsuelo donde va a montar su trabajo Claudia, hay un olor a pérdida y desolación, que no puedo dejar de asociar al bosque sumergido. También me recuerda a una vez que bajé a la mina de Lota, en un recorrido turístico. En un momento el minero que nos guiaba, nos dijo que estábamos debajo del mar. Percibí el ruido de las gotas de agua caer. Levanté mi cabeza y me aterró al sentir ese gusto salado que se filtraba metros y metros antes de llegar allí abajo.

Pienso en el recorrido de los fluidos que se transvenan, que basta el menor orificio para que impregne todo. Tu tierra seca queda indefensa ante esta corrosión.

Tengo una imagen recurrente del agua recorriendo la muestra y armando un trayecto que va conectando las distintas obras. Cuando pasa por el trabajo de Ximena ahoga toda su ambientación, no corre como un río sino que se llena como una piscina... El agua tranquila y plácida, que en su reposo es verdaderamente "el agua, como una piel que nadie puede herir" termina por irritarse en el trabajo de Mónica. Cuando pasa por mi trabajo, no llega por el suelo, sino por los muros, ahí donde está desplegado el texto, como si ahogara las palabras... y ¿no es la liquidez un principio del lenguaje? La boca despide cada palabra cuando todavía no se ha comenzado a secar. Tzara dice que desde que sabemos hablar, "una nube de ríos impetuosos llena la árida boca". Y al llegar donde la Ale, va internándose, siguiendo un silencioso recorrido, velo tras velo, casi para que nadie se percate que ella va escapando a través de las aguas.
Paz

De: Alejandra Munizaga
Para: Claudia Missana
Asunto: Un cuento
Fecha: Viernes 30 de julio de 1999 08:22 PM

El tema que estoy elaborando viene de una pequeña historia ¿Quiéren oírlo? El cuento habla de una hija que ha crecido en una pieza velada, obra de la Madre. Esta no puede soportar la idea de que alguna mujer vaya a capturar la atención de su

marido (aunque sea su propia hija). La niña puede ver a su Padre, pero él ni siquiera sabe de su existencia (estaba en una batalla cuando ella nació). Ella quiere jugar con él, pero la Madre nunca lo aprobaría, así que le habla a través de signos, como un ángel. Él escucha primero el sonido de la luz, que atraviesa la ventana. Después, siente un sonido de respiración bajo una silla. Pero cuando escucha su voz, él cree que es un sueño.

No les contaré lo que sigue, porque todavía no ha sucedido. Esta es la piel interna de mi instalación. Por supuesto que este cuento nunca será revelado claramente. Me gusta observar la entrada del espectador en mis historias. Supongo que ésta es la razón por la cual hago mis muros transparentes y mis espacios, accesibles.
A.

De: Ximena Zomosa
Para: Alejandra Munizaga
Asunto: El Bosque
Fecha: Jueves 12 de agosto de 1999 10:16 AM

Cada noche, leo al menos dos cuentos. Entonces, mi hija Natacha se pierde en un bosque. Aparecen casas con luces prendidas. La mayoría son trampas: una bruja, un ogro, una jaula, un lobo, la esperan adentro. Sin embargo, cada una de estas trampas lleva también oculta, la llave de la liberación. Como si antes de pasar por esta visita, ella fuera una niña ingenua y luego algo hubiera aprendido de la vida y de la habilidad necesaria para sobrevivir en ella. Este lugar, desde dentro, con sus luces prendidas en medio del MAC, es para mí un punto de llegada de varios proyectos elaborados desde el tiempo doméstico. Este tiempo ha cambiado y cada día de trabajo pienso en mi casa como el esquema básico que dibujábamos todos cuando niños. Y cada noche también estando dentro, me pierdo con mi hija en un bosque que, finalmente, después de las dificultades nos lleva a un abrazo donde el hogar no es ningún lugar sino ese mismo gesto.
Ximena.

De: Paz Carvajal García
Para: Mónica Bengoa
Asunto: Atravesando al otro lado
Fecha: Martes 17 de agosto de 1999 02:01 PM

Querida Mónica:
Me he detenido en la frontera entre la realidad y el sueño, en el recuerdo nebuloso. Según Deleuze, es franqueando la orilla como se pasa al otro lado. Sólo estando en el borde se atraviesa un lugar. En Valdivia, el río costea la construcción, pero con el enfurecimiento de las aguas, cruza al otro lado ¿y qué queda?... las ruinas como residuo, la marca de una herida. Las cicatrices que tengo en mi nariz son secuela de un episodio, cuando a los seis años atravesé en mi casa, un gran ventanal que creí abierto... ¿engaños perceptivos o locuras de niña?

El muro que separa nuestros trabajos en el MAC, me lleva a relacionar la imagen especular y la fotografía. Eco dice que la foto es un espejo congelante. Ambos atestiguan la presencia de un objeto impresor, "presente en el caso del espejo, pasado en el caso de la fotografía". Por otro lado, el estudio de la fotografía es más tardío al del espejo. El niño pequeño no tarda mucho tiempo en reconocerse en la imagen especular, en cambio necesita cierto aprendizaje para reconocerse en un objeto fotográfico. Sin embargo, muchas veces me he sorprendido confundiendo mi imagen con algo real ¿te ha pasado que vas caminando y crees que alguien viene hacia ti y sólo después, te das cuenta que es tu imagen hurtada? Volvemos a los engaños perceptivos, las trampas ocultas que nos hacen desconfiar. Creo que es justamente esa duda la que nos seduce y nos hace, estando en el borde, atravesar al otro lado.
Paz.

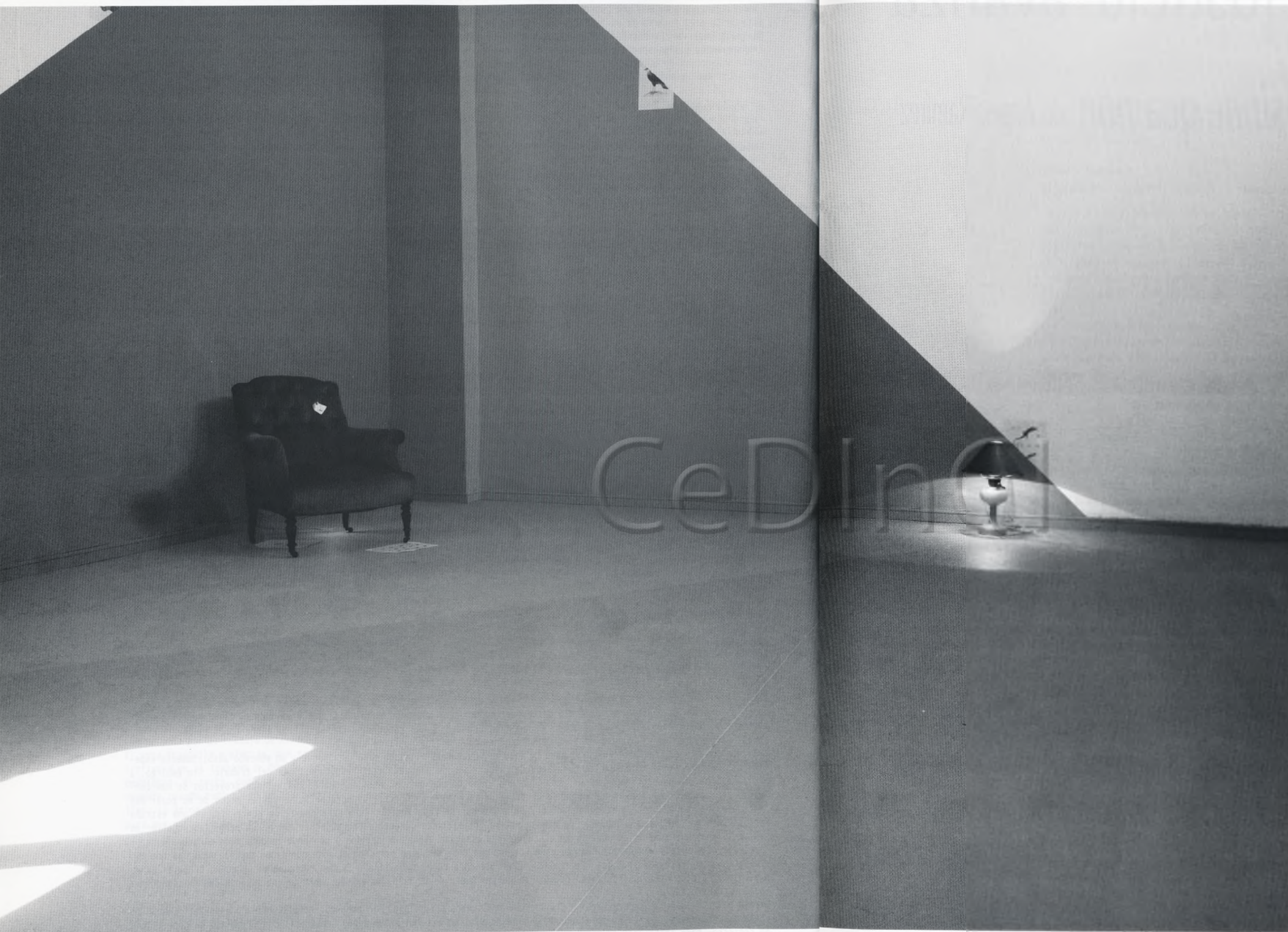
De: Mónica Bengoa
Para: Todas
Asunto: Montaje
Fecha: Martes 24 de agosto de 1999 10:20 PM

Recién hoy, en un momento de relativo descanso, me he dado cuenta de que ya han pasado más de seis meses desde que comenzamos a imaginar este proyecto. En medio del esfuerzo por sacar adelante el día a día, fue pasando el tiempo entre mensaje y mensaje, conversando acerca de cada uno de nuestros trabajos y las relaciones que surgieron entre todos ellos. He estado pensando en el día cuando finalmente comencemos a montar nuestros trabajos.

Cada vez que he realizado un proyecto, éste ha sido especialmente diseñado para un espacio y un momento absolutamente específicos. De este modo, no ha habido demasiado descalce entre lo planeado y el resultado final del trabajo. Sin embargo, a medida que ha pasado el tiempo, me he permitido una libertad que quizás antes no tenía. Los últimos proyectos se han convertido en un mayor desafío desde el punto de vista del montaje. Esto tiene directa relación con el hecho de no gozar del "indispensable beneficio" de tener un taller. Pero a pesar de toda lógica, esta carencia se ha convertido en una extraña ventaja para mí. He logrado agudizar de alguna manera los sentidos durante el montaje, lo que me ha permitido, confiar en las decisiones que tomo en un momento en el cual otros estarían llenos de nervios y poniendo en duda todo el trabajo anterior. Disfruto intensamente cada momento y me imagino que debe ser algo parecido al goce que deben experimentar los que aún realizan manualmente sus trabajos. En realidad creo que ésta es mi manualidad. Es por esto que yo no puedo trabajar si no hay un proyecto concreto por delante. La obra no existe fuera de la sala, no existe fuera de ese espacio que se transforma en mi verdadero taller.

Pienso en esto ahora, cuando estamos a días de que realicemos este viaje. Sin embargo, resulta extraño este intercambio de ideas durante meses, acerca de obras que bajo este prisma, no existen y que serán realizadas con el objeto de convertirse en registro, para instalarse en nuestra memoria y permitirnos así emprender un nuevo viaje.

Un abrazo a todas.
Buenas noches. Mónica.



Catalina **GELCICH**

República de Ragusa (Península Balcánica)

El título de la obra –una pieza descentrada, un ambiente desviado hacia los rincones– refiere a una metáfora acerca de las especies introducidas y originarias, a partir del uso de reproducciones del *Atlas Político y Geográfico de la República de Chile* de Claudio Gay sobre especies originarias de Chile, en contraste con objetos de procedencia extranjera introducidas en el país en un determinado momento.

República de Ragusa fue una ciudad-estado marítima que existió desde el siglo XIV hasta 1808 en la costa Adriática –hoy conocida como la República de Dubrovnik– en una Yugoslavia que ya no existe... La extinción de un país, la extinción de flora y fauna; la extinción que no guarda memoria y no deja huellas.

Exposición *Handle with care*, Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, 2007

“La nueva justicia avanza”

La censura de *sinne qua non* de Ángela Ramírez¹

Soledad FALABELLA

1

Te pasaste de lista.

Insolente.

¿Sabes con/de quién estás hablando?

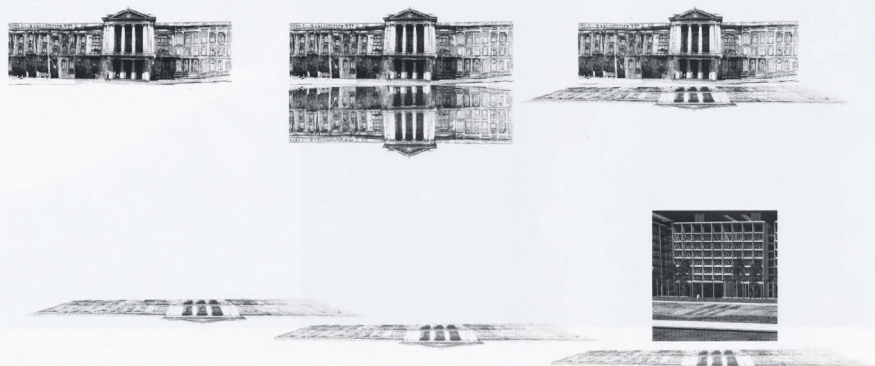
Vas a ver con quién te metiste.

¿Cómo te atreves?

¿Tú?

Ponte en tu lugar.

“La obra *sinne qua non* consiste en un relieve escala 1:1 de la fachada del Palacio de Tribunales de Santiago, realizado en fibra de vidrio translúcida. Este relieve será emplazado en la base del espejo de agua de la plaza cívica del Centro de Justicia de Santiago, siendo totalmente cubierto por el agua. Así la obra no interviene la arquitectura del Centro de Justicia sino su imagen reflejada en el agua, produciéndose el cruce perpendicular de la imagen del Palacio de Justicia (construido entre 1905-1919) y la imagen del actual Centro de Justicia de Santiago (2005). El quiebre producido, por el relieve bajo el agua, al reflejo de la arquitectura circundante, abre el espacio reflexivo a lo otro, en este caso la tradición, la historia y la memoria.”²



Ángela Ramírez fue invitada por la Comisión Nemesio Antúnez a presentar un ante proyecto el día 5 de agosto del 2005 para concursar con una obra para “ornamentar” el Centro de Justicia de Santiago.

Ángela Ramírez

Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1993.

Cursos en Artes Visuales, Kunstakademie Düsseldorf, 1994-1996.

Beca Öffnen Atelier Köln Salon e.V, 1996

Exposición bipersonal, Museo de Arte Moderno de Chiloé, 1998.

Arbotantes y Tragapenas, Hospital Barros Luco, Fondart, 1998.

Penas y Patio, Centro Penitenciario Femenino de Santiago, Fondart, 1999.

Beca Fundación Andes, *aquí ayer, aquí hoy, aquí mañana*, Museo Nacional Bellas Artes, 2003.

cuestión de tiempo, Fondart, 2004.

Beca Pollock-Krasner Foundation, 2004-2005.

sinne qua non, Obra que no ha sido realizada por haber sido censurada por el poder judicial chileno, 2005.

Narciso. Instalación el Hall del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart. 2006.

La ley 17.236, promulgada en 1969 y que normaliza el ejercicio y difusión de las artes en Chile, prescribe que:

“Los edificios públicos de las principales ciudades del país donde concurra habitualmente gran número de personas en razón de los servicios que prestan, tales como ministerios, universidades, municipalidades, establecimientos de enseñanza, de las fuerzas armadas, hospitalarios o carcelarios, deberán *ornamentarse* gradualmente, exterior o interiormente con obras de arte.”³

De acuerdo al inciso segundo de esta normativa una Comisión, la Comisión Antúnez conformada por representantes de tres misterios (Educación, Hacienda y Obras Públicas), invita a cinco artistas a participar en el Concurso para realizar la obra en el nuevo Centro de Justicia de Santiago.⁴ Las reglas del Concurso (Obras Públicas) determinan que el plazo de entrega del ante-proyecto era un mes. Presupuesto para la obra: \$34.000.000 para intervenir un espacio de 115 mil m² construidos. Sólo tres artistas se presentan al concurso: Patrick Steeger, Pablo Rivera y Ángela Ramírez.

“La primera vez que me convocaron, yo rechacé participar en el concurso sobre todo porque sólo trabajo desde lugares que yo escojo. Yo elijo los espacios que quiero intervenir, los que a mí me interesan.

La Comisión Antúnez sólo dio un mes para la realización del ante proyecto y al momento de ser convocada, tenía una guagua recién nacida y no contaba con ayuda permanente en mi casa.”

Cuando la persona de la Comisión le insiste a Ángela y le informa que se trata del Centro de Justicia de Santiago, entonces Ramírez cambia de opinión:

"Yo estaba trabajando hace tiempo tomando fotos del palacio de Tribunales de Justicia de Santiago, ubicado en Compañía, pensando en una futura intervención. Por eso acepté. A pesar de que temía no alcanzar por el poco tiempo. Soy de procesos lentos. También se trataba de un concurso con fondos públicos, lo que para mí es muy importante."

Aclara Ramírez:

"Es una manera de devolver el fondo público al espacio público. Es interesante hacer esta devuelta, porque muchas veces en ese espacio público se necesitan otras cosas, hay otras carencias. Muchos se preguntan: "¿Es esto lo que hacen con los fondos públicos?" Mi obra así se instala en ese espacio intermedio, de incongruencia con su entorno (en contraposición con el museo). La obra en el espacio público es entonces frágil, fragiliza su estatus y lo cuestiona. Esto nos hace pensar sobre la función de arte público en un país que tiene otras carencias como hospitales, bibliotecas, etc. Me interesa cuestionar las miradas idealistas que siempre ven al arte como un aporte en el espacio público."

Al ganar el concurso Ramírez debía realizar su obra *sinne qua non* con el presupuesto estipulado y entregarla el viernes 16 de diciembre del 2005. Sin embargo, hasta la fecha la artista aún no firma contrato para recibir los dineros y ejecutar la obra, hecho que viola la ley y lo estipulado en las Bases Especiales del Concurso. De acuerdo a información no oficial, esto se debe a que el poder judicial rechaza su obra. El poder judicial no tiene derecho legítimo para hacer esto, rechazar la obra de arte que ganó el concurso. Por ley no pueden. Pero lo logran. **En los efectos, la obra *sinne qua non* está siendo censurada ilegítimamente por el poder judicial y por la complicitad de otros ministerios (MOP, MINEDUC) y organismos estatales.**

Después de un año y medio de reclamo por parte de la artista —ella es la única que reclama oficialmente, la que alega, la que obstinadamente se resiste a la censura de su obra y reclama su derecho, el que ella eligió: tener la posibilidad de intervenir con su obra el espacio del poder judicial—, decide presentarse ante la Contraloría General de la República, única instancia que le da alguna respuesta concreta, una respuesta administrativa:

"En conclusión, el certamen en examen origina un vínculo jurídico que no puede dejarse sin efecto por la mera voluntad de la autoridad administrativa competente, esto es, la Comisión "Nemesio Antúnez," la que tiene la obligación de resolverlo."⁵

A pesar del categórico dictamen de la Contraloría acerca de la ilegalidad de esta acción administrativa que censuró la obra de Ramírez, la Comisión Antúnez aún no emite una resolución oficial.

El recorrido de censura *en proceso* y *ex profeso* (no hay nada físico, toda huella es efímera y condenada por su propia naturaleza a desaparecer: nadie, nada, nunca nombra la censura, solamente no cumplen *administrativamente* con la ley) en torno a la obra *sinne qua non* de Ángela Ramírez lleva a preguntarse por el lugar del arte público, y en especial el lugar del arte público de aquellos artistas marginales al poder hegemónico, en la sociedad contemporánea chilena. ¿Qué hubiera ocurrido con la obra de otro tipo de cuerpo, otro tipo de sujeto, distinto a Ángela Ramírez, con otra relación con el status quo? Por ejemplo, si el artista hubiera sido un hombre 'consolidado,' ¿hubiera presentado una obra que produjera este tipo de reacción, una obra tildada de "ofensiva" por el poder judicial? Esto es, ¿hasta qué punto no podemos leer esta "escena" como una que pone en evidencia impulsos y deseos acerca de la producción de identidad de clase, raza y género en Chile y de las divisiones tradicionales entre lo público y lo privado?

Justo Pastor Mellado, miembro de la Comisión Antúnez, que seleccionó la obra de Ramírez, escribe al respecto: "... se trata de algo mucho más grave que una simple censura. ¿Qué puede haber más grave que una censura? La *impunidad* que le va aparejada, teniendo como cómplice al propio *aparataje* de la administración del Estado."⁶ La censura de *sinne qua non* ocurre en un lugar negativo y privado en que ninguna institución da curso administrativo a la obra censurada. En este caso, el Estado opera como un privado, y no como un ente público, propiedad de todas y todos los ciudadanos.

Es más, como "performance" la censura se activa mediante el uso del "peso negativo" del Estado: a nivel institucional el *aparataje* del Estado no se pronuncia respecto a la censura en sí. Sólo deja de actuar: no se cumplen los compromisos, se dejan de responder las llamadas, no se dan entrevistas: sin polémica no hay noticia. Hay algo de mal gusto, de matonaje grotesco en este estilo de censura: ni siquiera se dignan a nombrarla efectivamente. Esto, ante una obra de una mujer y artista joven cuyo arte es un ejercicio crítico en torno a condiciones materiales, políticas y éticas del arte público en Chile.

"Si observo el conjunto arquitectónico para el Centro de Justicia de Santiago sobresalen su monumentalidad que no sé a qué escala obedece. Su gran plaza dura rodeada por los edificios que componen los distintos poderes del poder judicial; Ministerio Público, los Tribunales, la Defensoría... Y el gigantesco espejo de agua setenta por treinta metros, dispuesto casi al centro de la plaza cívica, en el cual se reflejará la arquitectura circundante.

Desde la visión panorámica Cristián Boza, el arquitecto de la obra, en su presentación muestra una vista satelital del sector donde está ubicado el Centro de Justicia. Esta imagen muestra el panóptico de la ex Penitenciaría y a su lado el panóptico del Centro de Justicia.



La carga simbólica es sorprendente. En la fundamentación del proyecto llamado "La nueva justicia avanza" aparecen frases como "el uso de los paneles de vidrio representan la transparencia de la justicia chilena," "el equilibrio en la distribución de los volúmenes arquitectónicos representan el equilibrio de los poderes que ocupan este recinto," "el gran tejado de la azotea que une todos los edificios representan la unidad del poder judicial," etc., etc. Y si seguimos en esta lógica de representación simbólica de la identidad me pregunto, ¿qué representa la escala del edificio respecto a la escala del ciudadano común? Y ¿qué representa el gran espejo de agua?"



sinne qua non se plantea como voz crítica en un espacio público. Problematisa el presente materialmente, creando una superficie que no borra las huellas geohistóricas que la constituyen. Su localización cuestiona de manera activa y viva los flujos materiales y simbólicos que generan centros de poder y periferias, así como relaciones de hegemonía y subalternidad respecto a la posibilidad del arte público en la sociedad chilena contemporánea. La geopolítica manifiesta en su arte es el dispositivo generador de su *emergencia*. Además, se trata de una obra cuyo poder brota desde una reflexión viva sobre el poder judicial en Chile, en especial su relación con la memoria:

“El título de la obra *sinne qua non*, refiere a la frase “condición sin la cual no” del derecho romano. Se refiere a la necesidad de no olvidar el pasado para proyectar el futuro. Busco subrayar el hecho que la nueva reforma procesal penal es deudora de un pasado que la hace posible. Y tiene el deber de reconocer y asumir su pasado.”

¿Qué hay en la propuesta de esta artista que se hace tan insoportable para el poder judicial? ¿Cuál es la incomodidad que el acto de censura está denotando? Y ¿cuál es la relación entre el poder judicial y el resto del aparato del estado? ¿Cuál es su lugar? ¿Por qué nadie nunca puede nombrar la censura positivamente, sino que ésta despliega tácticas de evasión, silenciamiento y negación? ¿Dónde queda el “ciudadano común”?

“Lo más curioso es que la obra *sinne qua non* se constituye desde el propio imaginario del poder judicial, desde su propio deseo de representación ideal: la fachada del palacio de tribunales, el espejo de agua del centro de justicia, su plaza cívica, su expresión del derecho romano “sinne qua non.”

No hay ningún elemento de la obra propuesta que sea ajeno a la lógica representacional del poder judicial a lo largo de su historia. Uno podría decir en esta obra sobran los halagos a la justicia chilena.”

La diferencia es que la materialidad de *sinne qua non* no es representacional, sino metonímica: opera paralelamente desde la contigüidad, configurando un espacio paradójico. La artista plantea su obra desde una táctica de “emplazar,” intervenir, la imagen pura del espejo de agua con el relieve de la memoria. Se trata de un gesto que busca hacer cortocircuito con el impulso narcisista de reflejo y halago de la identidad del poder.

“El Centro de Justicia de Santiago se podría leer como una clara representación simbólica del poder, gigantismo que hace desaparecer el peso del ciudadano. Se podría decir también que las prácticas de uso de la arquitectura monumental para establecer una relación de dominio simbólico con el ciudadano aún persisten.

Por otro lado, el espejo de agua se podría leer como pura autocomplacencia en la contemplación de la propia imagen. La reiteración de la necesidad de representación ideal frente al ciudadano común, no dar alternativa a la mirada del ciudadano al reiterar la imagen, se utiliza mañosamente la matriz horizontal de la repetición, no para dar espacio a lo otro, sino para reflejar lo mismo.”



Ante esta monumentalidad representativa del poder (cuyo costo es de a lo menos 50.000 millones de pesos chilenos) la estrategia de Ramírez fue optar por trabajar con las superficies y bajar, a tierra, debajo del agua. Su trabajo a nivel del reflejo del monumento, el cielo y del poder productiviza recursos estéticos y éticos, a falta de monetarios: sólo dispone de 34 millones para “decir algo con arte” en el centro judicial más grande de América latina con más de 115.000 m² construidos.

El Ministro de Justicia Luis Bates manda un oficio *privado* al Ministro de Obras Públicas Jaime Estévez dejando claro el lugar que debe cumplir el arte para el poder: recoger “una vinculación simbólica,” representar. De acuerdo con esta lógica (el lugar del arte es el adorno y cumple una función de adulación al mandante), Bates le exige al Ministro de Obras Públicas dejar sin efecto el concurso legalmente realizado, instándolo a poner este caso por sobre la ley, vulnerando la ley. En el oficio *privado* dice:

“La consideración de las instituciones de que ninguna de las tres obras de arte presentadas, recoge una vinculación simbólica con el nuevo sistema de justicia ni con el carácter interinstitucional del Centro de Justicia.

Escasez de obra y de artistas de renombre para la importancia y magnitud de esta obra.”

El resultado de este oficio *privado* es la paralización del proceso de adjudicación del concurso.

Al recibir el Ministro Estévez este documento se lo reenvía a Ivania Goles, Directora Nacional de Arquitectura. No lo acompaña con ningún escrito. Sólo basta el texto de Bates para saber lo que procede. A buen entendedor pocas palabras:

“...solicito a usted tenga bien a disponer las medidas necesarias para que se proceda a efectuar una nueva convocatoria, esta vez por medio de un concurso público durante todo el proceso con la opinión y representación de un oficial de cada una de las instituciones *mandantes* del Centro de Justicia de Santiago.”⁶

En efecto, en este oficio *privado* Bates reescribe la *ley pública*, advocándose también el derecho a calificar la falta de “renombre” de los artistas “para la importancia y magnitud de esta obra.” Especifica que Ángela Ramírez no se merece ganar el concurso, ya que no “reúne méritos para emplazarse en una obra de valor arquitectónico, urbanístico y simbólico como es el Centro de Justicia de Santiago.”⁹ El poder judicial no duda en erigirse como autoridad en materia de procedimiento (aunque este vulnere la ley) y de calidad estética (aunque este contravenga la decisión de la Comisión Antúnez). En el oficio de Bates el tono de ofensa –“Falta de mínima deferencia hacia las instituciones mandantes del Centro de Justicia de Santiago–” deviene en tono de propietario, mandante, dueño de fundo. Los dueños del Centro de Justicia de Santiago ahora son los burócratas, el poder judicial, ya no los ciudadanos. Su régimen ya no es público, sino privado, el fundo del poder judicial donde la racionalidad de los códigos legales públicos no opera:

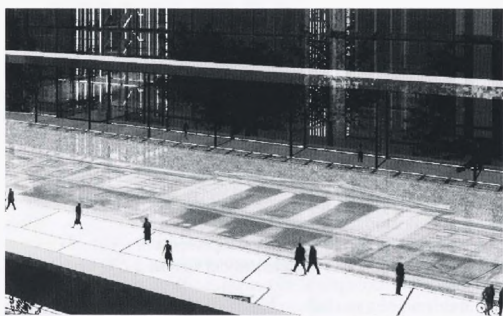
“No puedo dejar de hacer presente a Ud. que los representantes del Poder Judicial en esta Comisión, expresaron además su parecer en el sentido de que la obra “ganadora,” consistente en una suerte de “retablo” del tradicional Palacio de Tribunales –sede de la Excm. Corte Suprema de Justicia– hundido en la fuente de agua del CJS, resulta absolutamente inapropiado e incluso, “ofensivo” hacia la imagen de ese Poder del Estado.”

La ofensa no sólo consiste en la falta de “mínima deferencia” ¿Sabes con/de quién estás hablando?, sino también de una puesta en su lugar de la artista, de la Comisión Antúnez, y de lo público ante el poder judicial en Chile. ¿Cómo te atreves?

“Hay un claro temor a tener problemas con el poder judicial: el MOP tiene aún muchos problemas por corrupción que aún se investigan...” le explica a la artista Pablo Piñera, entonces Subsecretario del Ministerio de Obras Públicas.

La ofensa es *abrirse* a lo otro. **Insolente.** Ante la afirmación de la especularidad, monumentalidad y representatividad que exige el Centro de Justicia de Santiago según el poder judicial, *sinne qua non* trastoca el espacio desde su propia materialidad (la frase del derecho romano “sinne qua non,” fachada del Palacio de Tribunales de Santiago 1:1, base del espejo de agua y reflejo del Centro de Justicia de Santiago), distorsionando el reflejo (fibra de vidrio traslúcida, y un centímetro de agua por sobre el relieve), generando un espacio paradójico y así frustrando el goce del dominio absoluto de la identidad de la “nueva justicia”: “El quiebre producido, por el relieve bajo el agua, al reflejo de la arquitectura circundante, abre el espacio reflexivo a lo otro, en este caso la tradición, la historia y la memoria.” Abre una línea de fuga:

“La obra *sinne qua non* busca intervenir el poder judicial en el campo ambiguo de su imagen, en el espacio de su deseo de representación, en el espacio inestable del reflejo. En *sinne qua non*, la imagen del palacio de tribunales interceptaría la imagen reflejada en el agua, produciéndose un cruce entre la arquitectura actual y la del pasado cada una trayendo consigo su representación simbólica de la justicia.”



Te pasaste de lista. Vas a ver con quién te metiste. ¿Tú? Ponte en tu lugar. El caso de la censura de la obra *sinne qua non* permite vislumbrar los distintos dispositivos que se detonan cuando una artista críticamente se atreve a enunciarse como propia y dueña de la posibilidad de “intervenir el espacio público de la ley.” La calificación final de “una suerte de retablo” junto con la queja de la falta de fama deja en claro el fin de la censura: el ninguneo. Ninguneo del poder judicial hacia una joven, mujer y artista, ninguneo hacia otros poderes del Estado, ninguneo hacia el arte y, sobre todo, ninguneo hacia lo público, el dominio de la ciudadanía común y su derecho a constituirse de manera viva en el presente de la justicia y vincularlo con la memoria.

CeDInC

Se hacen parte directamente de este acto de censura el que firma el oficio *privado*, Luis Bates Hidalgo, Ministro de Justicia, y va con copia a:

- Destinatario
- Sr. Pdte de la Excma. Corte Suprema
- Sr. Ministro de de la Excma. Corte Suprema, don Alberto Chaigneau del Campo
- Sr. Fiscal Nacional del Ministerio Público
- Sr. Subsecretario de Justicia
- Sr. Defensor nacional de la Defensoría Penal Pública
- Secretario Ejecutivo Comisión de Coordinación de la Reforma Procesal Penal
- Sr. Director de la Corporación Administrativa del Poder Judicial
- Sr. Director Ejecutivo Nacional del Ministerio Público
- Sr. Director Administrativo Nacional de la Defensoría Penal Pública
- UCRPP
- Área Infraestructura UCRPP”

Se trata de un acto corporativo por parte del poder judicial.

En 2005, por teléfono la secretaria de la Comisión Antúnez le informa a la artista que “habían problemas con Justicia” por lo que debía acudir a unas reuniones antes de firmar el contrato. En dichas reuniones la Directora de la Dirección Nacional de Arquitectura (Ministerio de Obras Públicas), Ivania Góles le indica a la artista que “el poder judicial no quiere la obra y que querían *negociar* para llegar a algún acuerdo,” hecho extraño ya que la ley no contempla ningún espacio de negociación con los artistas. Por otro lado, la Comisión Antúnez no fue capaz de hacer valer su derecho ante Justicia, ya que no se pronuncia hasta hoy en la materia. “Nosotros no podemos hacer nada contra Justicia.” le dice a Ramírez la Directora de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Justo Pasto Mellado le comenta: “Nos dimos cuenta que la Comisión Antúnez no tiene ningún peso dentro del MOP.”

También es un acto de censura corporativa por parte del Estado chileno, dando cuenta de la relación entre el poder judicial y el resto del aparato estatal. Se configura así una nueva manera de censura: administrativamente, con todo el peso negativo del Estado. El Estado opera como un cuerpo privado cuando se trata de la censura de *sinne qua non*. Cabe, entonces, seguir preguntándose sobre el peso del arte público y el rol de la ciudadanía en la sociedad chilena contemporánea neo-liberal globalizada, donde la división entre lo público y lo privado, lo legal y lo ilegal está siendo renegociada constantemente.

Ángela Ramírez: “Cuando tú no entras en la negociación de consenso político el único terreno que te queda es la censura, el exilio.”

NOTAS

1. Las imágenes usadas en el presente artículo son parte del material entregado a los artistas convocados para realizar los fotomontajes de los anteproyectos entregados por el Ministerio de Obras Públicas, y del anteproyecto de la artista. Agradezco profundamente la colaboración de Ángela Ramírez en la escritura del presente texto, así como también de los lectores que contribuyeron a afinar el texto: Javier Couso, Valeria Luco, Eduardo Sabrovsky.
2. Presentación de la obra *sinne qua non* al concurso del MOP Centro de Justicia de Santiago. Ángela Ramírez fue invitada por la Comisión Nemesio Antúnez a presentar un arte proyecto 5 de agosto, 2005. De los cinco invitados, tres artistas presentaron propuestas Patrick Steeger, Pablo Rivera y Ángela Ramírez.
3. Diario Oficial de la República de Chile Ley 17.236, Art. 6 (21 de noviembre, 1969) 2. La cursiva es mía.
4. Además de los artistas mencionados la Comisión consta de un representante de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, de Sociedad Nacional de Bellas Artes, y el Director del Museo de Bellas Artes, y el jurado convocado fue la Comisión de Nemesio Antúnez y dos artistas invitados, Caspar Galaz y Mauricio Bravo (representante de los artistas).
5. Mendoza, Ramiro VUOPTSJ 396, SJ 526. REF: 72.869/06, Contraloría General de la República Santiago, 17 abril 2007, 16993. La cursiva es suya.
6. Mellado, Justo Pastor Ayuda-Memoria <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=415&Itemid= Sepiens 17 de junio de 2007.>
7. Bates, Luis Ord. 4428 cuya materia es el “Concurso de Arte por Invitación” del Centro de Justicia de Santiago, fecha, 20 de septiembre, 2005. Ramírez recibió una copia por fax gracias a gestiones de personas de Obras Públicas.
8. Bates Ord. 4428. El destacado es mío.
9. Bates Ord. 4428.

Ese vértigo de alianzas:
feminismos y democraciaComentario al ensayo de Alejandra Castillo
Julieta Kirkwood. *Políticas del nombre propio*

KEMY OYARZÚN

¿No es acaso, suficientemente problemático el riesgo de pensar la política como para adherir a ese riesgo la lógica del suplemento feminista? Con esta interrogante describe Alejandra Castillo el "lugar contradictorio y difuso" que ha correspondido a la mujer en la historia y los riesgos que asume su propia escritura en el texto titulado: *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*, recientemente editado por Palinodia.

Se trata de un ejercicio tendencioso, pasional y político, impropia tarea de re-armar el no sitio actual de las políticas de reconocimiento feministas a partir de una reflexión sobre el nombre propio –impropio lugar de enunciación de un Yo-Julieta que se re-presentó "en [un] sentido [...] humanamente cierto," diciendo: "el feminismo soy yo" (p. 19). Este gesto "YO" es escogido y recogido por Alejandra Castillo como "guante en duelo" para su propia enunciación. Es que, lucidamente lo demuestra ella, o el feminismo busca la representación abstracta de la democracia formal y arriesga la singularidad, o se vuelve al silencio, silencio que es ante todo silencio de sí, puro balbuceo, ruido, soplo. Ya lo habían advertido Julieta Kirkwood y Hélène Cixous. Por ello su ensayo es "política de extremos," aquí donde Alejandra Castillo extrae las aristas de "un pensamiento de la identidad y un pensamiento de la diferencia," para hacer debatir la sociedad heterogénea y múltiple que extraña –de igualdad inexistente– y la ficción de una igualdad que erosione simultáneamente el Patriarcado y las sociedades de clases en tanto ficción por-venir (p. 20).

El YO Feminismo de Kirkwood es "reclamo democrático" que "intenta superar [esa] exclusión" (p. 30). No se trata de una declaración meramente retórica, porque aquí la singularidad desafía "las declaraciones formales" de los cánones universalistas de la cultura política hegemónica (p. 30). En este punto Castillo, coincide con Rancière, reconoce en las políticas identitarias "un litigio fundamental" y "necesario" al interior de las comunidades; comunidades desdibujadas y precarias de la postdictadura neoliberal (p. 31).

Las políticas feministas y subalternas de reconocimiento se han jugado al intento de "inscribir el cuerpo y la mujer en tanto *diferencia*, en la trama de lo social." Por esto, Castillo, vía Kirkwood insiste: "yo," "el feminismo soy Yo." Con un "yo" interrumpe la monótona superficie patriarcal e intenta hacer hablar a un "sujeto político, mujer" que exige "existencia pública" a partir del ser para sí. Pero hablar Yo subalterno implica hacerlo en tonalidad autoheterográfica y heterotópica frente al autoritarismo inherente de un Chile que la imagina desde la docilidad "el cuidado, la familia, la nación y la privacidad" (p. 24). La contradicción está armada: "la toma de la palabra tiene la forma de la negación. Es protesta. Pero, al mismo tiempo, ... es afirmación de... identidad" (p. 30). La disonancia entonces se convierte en punta de lanza de un tipo alternativo de reflexión y acción.

Julieta Kirkwood asumió esa viva contradicción social, desde su toma de palabra. Un Yo es quien dice yo. Aun cuando en este caso, afirmarlo implicara asumir la radical contradicción, la diferencia como "diferendo y desacuerdo" (p. 36). Autonombrarse es hablar "parcelada," "extremada, siempre frente a dicotomías excluyentes." "Yo" es aquí "duda," singularidad, "propia responsabilidad," "salto al vacío," ético-político (p. 36). Política del daño, dirá Alejandra Castillo. Daño de reconocimiento: desdicha de lo dicho. Sobre reconocimiento y doble rechazo insistirá: "de la vida

doméstica en tanto espacio de sujeción y del espacio político en tanto espacio de lo universal/masculino" (p. 45). El daño es entonces luminosidad opaca del Yo en el seno de la praxis. Aquí, la política asume la des-subjetivación que entraña la contradicción entre sexualidad y democracia formal en el propio plano del sujeto singular. Binominalismo elemental éste de "casa" y "país," lo singular y lo universal, feminismo y ciencia. Condición "fría," insistirá Kirkwood, al calificar el lugar que ocupa el Yo feminista en el conocimiento y en la democracia. Acoger el pulso extraño del Yo feminista sin aligerar la carga que supone el daño existencial, epistemológico del patriarcado, acoger esta condición contradictoria, implica para Alejandra Castillo proponer un tipo de crítica que ella denomina "hospitalaria," "porque no ser extraña a la historia es no ser extraña a la formación del conocimiento y la ciencia" (p. 49). De este modo, la crítica se vuelve hospitalaria con esta misteriosa huésped de la perplejidad que es el Yo feminista. ¿Estarán los espacios del conocimiento a la altura de tales exigencias?

Del Yo al cuerpo. Ese es el movimiento del texto. Por eso la cita de Cixous: "una mujer sin cuerpo, una muda, una ciega, no puede ser una buena combatiente" (p. 40). Pero el combate obviamente se había desatado antes. Es intriga que interroga la forma de habitar la viva contradicción en el seno de la política del reconocimiento. Otro modo de decir: apuesta a una nueva alianza, incierta pero deseal, perpleja, de una hospitalidad no tranquilizadora. De ahí la importancia de la cita de Cixous: "no se puede escribir el feminismo... solo habitando en los márgenes" (p. 42). Julieta Kirkwood lo tuvo claro. Plural debería ser la "constitución del proyecto político total [concebido] a partir de las marginalidades." Democracia total. Democracia real. No actualizada desde un plano ideal, sino construida en tanto "proyecto global alternativo" (p. 43).

¿En qué medida la izquierda ha

logrado –vía familia proletaria– sacudir las "redes interiores jerárquicas y disciplinarias que conforma históricamente a la familia, sin alterar la reproducción de su orden? ¿Ha reivindicado la izquierda –sin quererlo– como sugiere Kirkwood "los valores del orden conservador"? ¿En qué medida hemos las izquierdas de este país configurado políticas de reconocimiento alternativas, vínculos horizontales, plurales y dialógicos? ¿No vivimos el autoritarismo "al interior de la familia"? ¿Cuán interclasista es el pacto patriarcal en Chile? Para Alejandra Castillo la respuesta es categóricamente NO. La fantasía ideológica de una comunidad nacional de característica democráticas y populares llegó a su fin con el holocausto del 73 (p. 25).

Entonces su texto hace y deshace los nudos de una sabiduría que, entonces y ahora, a 20 años de su escritura, se enuncia en el "umbral entre lo conocido y lo desconocido" para arrojar sus pulsiones existenciales, feministas y políticas. Malestar del cuerpo social éste, donde lo rememorado retorna cargado con encargos de presente. Actualizar su proyecto es hacer aflorar toda su reflexividad crítica: un saber coyuntural, una voluptuosa voluntad de traslucir pensamiento y acción en praxis transformadora de cultura política y de política/país. Julieta Kirkwood no sólo pensó desde las mujeres. Más bien, situó la radicalidad misma a partir de ellas, cara a las diferencias genéricas, sexuales, valóricas, de clase. Pero también, implicaba situarse en el territorio de fuerzas encontradas dentro de sí, "opción desde el miedo," miedo a "decir cuál es mi política, a cuál política voy a adherir yo." Entonces, "parte de su diálogo es "con la izquierda," en su interior. Ella se aboca a verbalizar ese miedo, a "sacarlos de esta cosa de lo prohibido" (Kirkwood, p. 53). Hablar, en suma desde sí misma, desde su propia experiencia, esto es, radical feminista y radical democrática. El trabajo de Alejandra Castillo entabla guiños con al menos dos de los legados de Kirkwood: 1. las incongruencias de la

lógica consensual vigente para ir "tejiendo rebeldeas," esto es, una "política" desde las mujeres y otros sectores excluidos, y 2. la radicalidad del nudo de su sabiduría frente a lo crítico: la reflexión es política; el comienzo de ser reflexivo es asumir la polis en el seno del Yo Feminista.

Hoy (siempre la pulsión se rebela en presente) sabemos que una política desde las mujeres no puede ejercerse a expensa de las diferencias, ni limando las aristas, ni excluyendo las voluntades y deseos concretos de este ancho y plural campo que llamamos "mujeres." Castillo muestra que los nudos de la obra de Kirkwood son los que la ataban a un país y a un tiempo. Pero también la capacidad de irlos desenredando depende de la praxis de quienes, con ella y como ella, se abocarán a una transformación radical de la sociedad y de la cultura (incluida la cultura política). Allí, rescata las importunas preguntas de Kirkwood: "¿Cuáles son las nuevas categorías a incorporar? ¿Es válida la oposición tajante entre lo público y lo privado, entre lo racional y lo afectivo, dentro de una concepción de la historia y del cambio abierto al devenir? ¿Cómo ser nuestros cuerpos? Es, entonces, que este pensamiento se acerca a la idea radical de "cambio de clave," de negación contra hegemónica, de re-vuelta. Los nudos se van desenmarañando en torno a tres principios que le permiten declinar la radicalidad: principio de identidad, principio de oposición y un "principio totalizador o formulación del proyecto global alternativo."

Julieta Kirkwood se declaró socialista feminista y feminista socialista, dependiendo del espacio y del énfasis, pero siempre con un ánimo polemizador que le permite hacer resaltar las aristas que dificultan el análisis. Esos "nudos identitarios" rescataados magistralmente por Alejandra Castillo marcan las diferencias que se manifestaban entre las "mujeres políticas" y las "del movimiento" al interior del feminismo. ¿Se trata de "orgánicas" contradictorias? Lo sabía ella entonces. Lo supo siempre Elena

Caffarena. Lo sabemos hoy. Se trata de registros heterogéneos, diferentes y articulables sólo en la medida que se le reconozca como tales (feminismo y socialismo, género y democracia radical, lo personal convertido en político). Vuelco su pregunta a ciertos silencios de hoy: ¿por qué yo le pido esto a la izquierda y no se lo pido a la derecha? ... "bueno, porque la izquierda supone que es el movimiento de la liberación humana; es decir, ella me está proponiendo liberarme, a ella le digo entonces: métname en esa liberación, y métname en los términos de mis carencias y no en los términos de lo que UD. me atribuye," (Kirkwood, p. 53). Aquí, desde estas coordenadas, el tiempo de Kirkwood se hace presente en toda su inconclusividad, puesto en abismo por las ásperas brechas que separan las expectativas que ella visualizó (para nosotras en el contexto del movimiento social de mujeres de los años 80) y el despliegue de las posibilidades y dificultades para el cumplimiento de esas expectativas hoy.

Homenaje a Julieta Kirkwood, hoy, en el diálogo intergeneracional de Alejandra Castillo. Tributo a ese desparpajo de ella ante los nudos existenciales, teóricos y políticos que la acosaban. Sujeto emergente a la biografía y la historia. Su doble "militancia" no implicó ni debilitamiento deseante (*voluptas*), ni desencanto político (voluntad de poder). Antes bien, ella asumió un tortuoso proceso de autonomía en los proyectos reflexivos y políticos: un situarse desde los conflictos, articulando las polaridades con distancia y empatía creadoras. Alejandra conspira en este texto con sus autonomías no autárquicas, un no estar sujeta a tutelaje alguno y nos incita a asumir el verbo del YO Feminista de Kirkwood. ("con este verbo desatado, con esta capacidad de juego en la vida, de placer, de gesto libre, de salto al *id* en el vacío de la plenitud de todo deseo... sin apropiación ni acumulación para suplir vacíos... Con todo esto es cierto, no se constituyen civilizaciones a la manera conocida").

mama Marx
una lengua trabada
(o los encajes del oficio)

Nota de lectura sobre el libro de poemas
de Carmen Berenguer
GONZALO ARQUEROS

Diría que éste es un libro al que le ocurre el nombre. Un nombre formado por apenas dos palabras, pero dos palabras que resuenan ilimitadamente. Dos palabras cuya resonancia lechosa recorre vertiginosamente los intersticios, los suelos y las cámaras del oído, y también del ojo, que es este libro. Porque *mama Marx* está conformado por la trama de un material visual y sonoro, está hecho tanto de imágenes y miradas, como de sonoridades y escuchas.

Me tienta decir que se trata de un libro formado con los remanentes producidos por la acumulación casi ilimitada de las sonoridades de una lengua. Un libro hecho de los amonamientos de material verbal encontrados en el habla y la escritura, o en las hablas y las escrituras que obsesivamente transitan la mano y la oreja.

Pero pienso que *mama Marx* no sólo procede de este horizonte material y activo (performativo), que no es mero afluente de este *cursus* habitual del habla y la escritura, sino que tanto proviene como se dirige hacia él. Que se incrusta en él hasta quedar encajado, incómodamente engastado en la corriente, en los ritmos y la modulación lexical de esa corriente.

La serie, digamos, antropológica, geográfica y cartográfica de sus partes, va dibujando el mapa de una situación, el plano de una especie de estado de lengua, un estado de habla, de escritura y de mirada.

Anticristo, Oscuros campos de la República, Puente del Arzobispo, Filigrana. Estos cinco nombres trazan una secuencia en la que me parece ver restituído temáticamente uno de los motivos principales de la escritura de Carmen Berenguer, sería éste: el orden del cuerpo como inscripción y mediación al mismo tiempo irrisoria y espectacular.

Me refiero al cuerpo en su acepción emblemática y ya monumental, de soporte, de "superficie de inscripciones". Pero también al cuerpo sorprendido en la caída de esa monumental acepción que lo erige en figura heroica, cuando el emblema mismo se transforma en espectáculo. Es decir, cuando en su transformación espectacular, lo épico es recuperado como pérdida, como límite de un saber del cuerpo, como caída y recomposición de su cifra.

Esa cifra, ese "saber al límite" (que también es un saber del límite), es, creo, lo que el libro acumula y reordena obsesivamente en su escritura. Una escritura también al límite, pues, no sólo todavía conserva los términos de un lenguaje que sitúa el cuerpo como soporte de marcas, trazas y vestimentas, sino que ella misma se sitúa en el límite que conforma el vano o la apertura de una virtual ventana.

En este vano, la oscura geografía de la República se extiende en capas superpuestas a la traza de la ciudad y sus hitos, ya no monumentales, sino ridículos, irrisorios en su espectacularidad. En su condición de sórdida pantalla vacía, quemada y ciega. En la ambigüedad irredenta que media entre el ejercicio de la escritura, ser baleado en la tele, y arrastrar desperdicios y papeles mecanografiados en un *carrito* de supermercado, para ofrecerlos luego como la más brillante y sofisticada mercancía. Como si todo fuese motivo de oferta en un escaparate que prolifera y se expande ilimitadamente, como la imagen atávica del océano en movimiento.

La imagen del sujeto ante el paisaje marino, puede ser en principio equiparable a la del sujeto ante el escaparate, sin embargo, sabemos de sobra que terminará siendo eclipsada por ésta última. No sólo por la transformación de la naturaleza en mercancía, sino para que el espesor de la naturaleza se reproduzca en la mercancía como una página de la *historia natural*.

Y el escaparate entonces deviene gabinete arqueológico, vitrina de fósiles, caja sellada de tiempo; depósito de temporalidad congelada y detenida en imágenes y posturas paradójicas; en álbum de fotografías encontradas. En este sentido el libro puede ser leído también como la página de una colección de sellos, de billetes, de estampillas e improntas. Pero sólo en cuanto este mismo ejercicio de lectura remita primeramente al lector y en el caso específico de *mama Marx* al sitio de la escritura. Su gabinete, su taller.

Ese sitio que se desdobra y reproduce en el libro como lugar de un lector/espectador, lugar, en realidad, de la lectora/espectadora. Lugar de la lectura y la escritura, del ojo, la mano y el oído, es decir, del cuerpo.

Imagino a la escritora ante la ventana, en ese sitio limítrofe y umbrátil, hojeando una colección de marcas, poniendo toda la atención en el "mata sellos" de las cosas. Y espiando a través del párpado cristalino abierto sobre la Plaza Italia, que tanto es un borde como un centro, tanto es el mundo como su representación, tanto una letra como la escritura. Y tengo en mente un breve pasaje de Walter Benjamin sobre *Las flores del mal*, que me parece figura nitidamente lo que quiero decir: "Baudelaire, dice Benjamin, habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien le habla a la rompiente."

Se trataría sin duda, en *mama Marx*, de un habla desde la orilla, de

un habla al límite, que se alimenta y modula en el bramido y el fragor de ciudad y rompiente. Un habla sorda y delirante en su elocuencia dirigida sobre el ruido, un habla sin retorno, o más bien, con un retorno inesperado y sin habla. El retorno de una pura lengua desmembrada, un lengua surgida en la *mezcla con el bramido que lo propaga, añadiéndole un significado oscuro*.

La textualidad de Carmen Berenguer, el habla de *mama Marx* se aventura sobre la rompiente hasta la filigrana, haciéndonos pasar por el desamparo de textos articulados como aperturas de campo. Relatos de escenas mínimas a las que sólo se pudiera acceder visualmente, pero con una mirada que sin embargo no quiere responder totalmente a la visualidad. Pienso en el ejercicio de "mirar con las palabras", en el entremedio de la imagen y la imagen de la palabra, en el oscuro corredor que separa por la espalda lo visual y lo visible de la letra. Pienso que Carmen Berenguer trata las palabras como si éstas fueran *ojos* y al ojo, lo visible, como si fuera una palabra.

Un tópico, un lugar común entre otros, como la serie reiterativa de acciones que conforma la pesada trama del oficio. "Los encajes del oficio", como dice la autora, la serie de adornos finamente tejidos, calados, plegados y volados, pero también los ajustes, medidas e incisiones. Lo que calza y lo que no calza en el oficio, lo desajustado y forzado, lo cubierto y lo descubierto entre falsos y plegaduras. Lo disimulado con mallas y redes, pero también lo expuesto con marcas casi invisibles, a saber: la filigrana que el mismo texto ha ido bordando y que nos deja como un rastro de sugestivo y engañoso oropel.

Serán esos los fantasmas y los puentes, los planos atravesados sobre la corriente de la escritura y de

la lectura. Los segmentos para ir de una a otra orilla, los instrumentos con que se interrumpe y se vacía la continuidad, a la que, a primera vista, el libro parece apostar. Sería también lo intempestivo de los relatos elaborados en formas coloquiales ya trivializadas en el montaje de la letra. Formas desarticuladas de la circulación y recompuestas a la fuerza, en la fuerza matricial de la casa desde donde se escribe, en la idea más simple de casa, emblema de laboriosidad, de orden y economía universal. Escena primaria de la acumulación, imagen al mismo tiempo del cobijo y del desamparo.

Los ritmos disímiles y los giros de tiempo que imponen los "momentos" en el libro: los lugares comunes, los verbos, los ritmos del observatorio doméstico..., sugieren una relación con la lengua y la escritura que tiende a la destitución de las mediaciones, pero al mismo tiempo a su reconstrucción en los lugares comunes que son el libro y la casa, el cuerpo y la ciudad. Una lengua trabada. Un habla a propósito desviada, o reenviada hacia la disolución. Un habla contenida plenamente en el desvío, en los desvíos de la lengua y una sensibilidad adiestrada en el borde carneo, eréctil, de las palabras, una sensibilidad que responde al tacto de la letra.

Diría que este libro tiende a vaciarse por el nombre, como si el nombre fuera un agujero, un atajo, una puerta del fondo, una entrada de servicio por donde secretamente se evaden la autora y la escritura, exponiéndose ella misma al torrente, *Jogging jogging por la lengua local*.

Aunque probablemente me equivoco, pienso que tal vez tiene sentido pensar que este libro es, como su nombre, una obra trabada en los

encajes del oficio. En el doble sentido de la palabra encaje, pues, siempre hay un término que sale sobrando, siempre hay un doblez de más o de menos.

Mamá, sin acento, es mama, una forma familiar de referirse a la madre, pero también se transforma en una acción, en el acto de mamar y en el nombre de la mama, de la teta. No estaría bien decir *teta Marx*, y sin embargo mama Marx... lo dudamos, pero es Marx, porque está escrito con mayúscula, y si no lo hubiera escrito así, entonces no sería Marx, aunque todos sabríamos, como en realidad sabemos, que de todos modos se trataría de Marx. Marx, que es algo así como nuestra gran madre (una gran teta) nuestra ma-marx-cita. Nuestra lengua. Alguien diría: un padre vestido. Un padre vestido, desvestido y revestido, todo eso y quién sabe qué más.

Me gusta la idea de no saber nada de *mama Marx*. No sabemos si se trata de la mamá de Marx, o de una madre Marx, o una hermana de Marx, madre ahora. No saber si marx mama, ni de quién mama, ni a quien mama o se la mama. ¿Quién mama? Marx mama. ¿A quien mama Marx? ¿Y de qué Marx se trata? ¿Cuál de ellos está mamando ahora?

Pero no es él, sino *la*, quién mama. No es el Marx, sino la Marx o, lo que es lo mismo, es un marx degenerado. Un límite, pero no para Marx, sino para todo aquello que ese nombre significa. Como mamá, para nosotros la primera y más precaria palabra, la más fundamental en su inmensa pequeñez. Y también, probablemente, el último nombre invocado hacia la nada.

Leo *mama Marx* como una rompiente de los nombres, una especie de línea en que toda figura se disuelve o se invierte quedando en ella la lengua trabada entre lo irrisorio y lo espectacular.

La casa de la memoria: trayectos
y gestos de un libro de
Adriana Valdés

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

En la segunda mitad del siglo XVI, el jesuita Mateo Ricci llegó a China, donde pasaría el resto de sus días intentando —mayormente en vano— convertir al cristianismo a una parte significativa de la población. Entre otras técnicas, utilizó la música (trajo consigo clavecines que le regaló al emperador y en los que compuso y enseñó a algunos músicos a interpretar canciones en estilo chino tradicional, con letras evangelizantes), la ciencia, convencido de que la eficacia de sus conocimientos de las leyes que gobiernan la naturaleza la valdría la estima intelectual de los literatos más influyentes e indirectamente contribuiría a volver respetables las doctrinas cristianas que solían parecerles más bien risibles, y, finalmente, el arte de la memoria, una técnica que se remontaba a la instrucción retórica en el mundo grecolatino y que según Ricci podría serles extremadamente útiles a los chinos para preparar los rigurosos exámenes que determinaban quién accedería al estatus oficial de servidor del estado y a los privilegios que ello conllevaba. Siguiendo las indicaciones encontradas en la *Retórica ad Herennium* y en las obras de Quintiliano, Ricci le proponía a sus estudiantes que se imaginaran una casa, o mejor, un palacio de compleja arquitectura y que depositaran en diferentes lugares de tal edificio las frases, anécdotas, acontecimientos, nombres, figuras o destrezas que quisieran recordar: cuando precisaran recuperarlas podrían recorrer mentalmente las habitaciones del palacio en un orden siempre igual y se encontrarían con escenas que evocaban por asociación los recuerdos consignados a esos sitios. Esta técnica le permitía a Ricci ejecutar proezas impresionantes como memorizar a primera vista obras enteras escritas en chino, tener siempre frescos largos pasajes de las escrituras o complejas doctrinas teológicas, morales y científicas. Por otra parte, en la cultura jesuita en la que se había formado Ricci, esta capacidad de visualización de imágenes asociadas a experiencias y doctrinas no tenía solo fines pedagógicos sino

también místicos: los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola estaban basados en gran medida en la contemplación de imágenes mentales organizadas en topografías jerárquicas como manera de identificarse con Cristo y acceder a la contemplación de la divinidad.

Para el lector que se adentra en *Memorias visuales* de Adriana Valdés, ese universo mental barroco y precartesiano por momentos se asemeja extrañamente a las figuras con las que ella describe el arte contemporáneo chileno sobre el que el libro trata ostensiblemente. Adriana Valdés (cuyo primer libro no por nada se llama “composición de lugar” en referencia a los ejercicios ignacianos de contemplación entre otras acepciones) emprende en este libro una serie de viajes, a veces en el espacio pero más a menudo en el tiempo, dibujando trayectorias y aguzando la memoria para recomponer escenas, momentos, tensiones y tramas del arte chileno reciente del que ella ha sido una testigo participante como escritora por gran parte de su vida. No se trata de que en ella el arte sea una “experiencia religiosa” (aunque por momentos los complejos ritos y figuras que ella recuerda parezcan ser restos de un culto perdido fuera de contexto o se rocen con la trascendencia y la inefabilidad de lo religioso a la vez que evitan su fijeza y se niegan a sí mismos toda pretensión de universalidad, buscando al revés la singularidad más absoluta e inmanente). Se trata de que su modo de mirar el arte busca percibir, como la disciplina espiritual del arte de la memoria, lo que hay en esas cosas de experiencia, y darle habla a esa experiencia alternando los esfuerzos por la identificación con la distancia crítica de quien no se dedica a la elaboración de tales telas, instalaciones o acontecimientos sino que, como apunta Lévinas en *La realidad y su sombra*, busca sacar a la obra de su enmudecimiento ensimismamiento y tironearla hacia un diálogo con lo que la rodea, trayéndola del ámbito absoluto de las cosas al relacional de las palabras. Por otra parte, pese a que gran parte de este libro esté dedicado a obras de un pasado, aunque reciente, ya lejano, la tarea que Valdés propone en él no es primordialmente la de la historia del arte, con su fijación por periodificar, proponer panoramas, describir tendencias y armar un relato lineal, salvo en un par de textos que para mi gusto no están entre los más interesantes del libro (por ejemplo “Arte, mujer, imagen” o “A los pies de la

letra: arte y escritura en Chile”). La otra posibilidad a la que Valdés renuncia explícitamente es a la teoría, cuyos excesos se castigan en dos o tres lugares claves del libro que tienen que ver con la constitución polémica de un cierto tipo de registro que este libro arma, propone y enseña ensayo tras ensayo: a Valdés no le interesa utilizar las obras sobre las que escribe como trampolín para piruetas conceptuales, sino regresar a la acepción etimológica de “teoría” en contraposición a *poiesis*: “la primera mira lo que la segunda hace” (7).

(Debo decir que no sé si esta oposición me resulta del todo convincente, y no sé si lo es para la autora: en este libro el mirar resulta en un hacer, una escritura cuidadosa, muy medida en su deseada falta de protagonismo pero en esa obstinada y rigurosa transparencia obra ella también por derecho propio, tan obra como la de quien toca una pieza musical y la hace aparecer ante nuestros oídos de un modo en el que antes no había existido; por otra parte, en sus mejores momentos este libro, al mirar, piensa: “los ojos, esos cerebros” dice Enrique Iñan citado por la autora. Este libro sólo no es teórico si se entiende la teoría como reflexión desvinculada de la experiencia y del encuentro con materias, trayectorias e imágenes singulares...por otra parte, sería preciso recordar que Kant acota el ámbito de la crítica y el juicio estético como una región que justamente no puede regirse por reglas preexistentes de las que la obra sería sólo un caso ilustrativo, una instancia subsumible en un axioma, sino como el enfrentamiento con una experiencia singular que nos exige responder a ella en tanto que ocasión única).

Es especialmente grato para un lector atento seguirle el hilo a algunas de las tramas de este hacer que sucede al mirar, recorrer este libro fijándose menos en las figuras que dibuja su tejido que en el entrelazarse de los hilos que lo componen, sus juntas y los huecos que ellas dejan entrever. Regresan ciertos motivos si se lee de ese modo: lo *unheimliche* freudiano, esa extrañeza irreductible en el seno de lo cotidiano con la que trabajan muchas de las artistas que Valdés comenta, ese volverse no lo propio ajeno y raro, ese emerger en medio de lo nuestro lo desconocido, inesperado, que disturba. Pero lo siniestro le pena a este libro no sólo como tema sino como gesto: por ejemplo, en una errata persistente que le pone artículo masculino a los sustantivos femeninos en el texto

sobre Roser Bru, un ensayo especialmente preocupado por la diferencia de los sexos y sus ecos en el arte (en la p. 343 nos encontramos no más ni menos que con “lo pintura” y “lo fotografía”, dos borraduras del género femenino de estos procedimientos, que se elevan así a la categoría de gestos abstractos como “lo bello” y “lo bueno”, como si la propia escritura de la autora sintomatizara las dificultades de un pincel en manos de mujer para relacionarse con la producción de imágenes en las que la mujer tradicionalmente ha sido más tema u objeto que protagonista activa). Curiosamente, esta errata tiene su compensación algunas páginas más adelante, cuando se cita un soneto de Quevedo alterándole el sexo a los ojos ahora: “Yo no hallé cosa en que poner las ojos / que no fuera recuerdo de la muerte”. Habría que pensar qué significan estos ojos femeninos, estos ojos en femenino que observan lo fotografía y lo pintura, estos ojos que, mirando al sesgo, y sin querer (o sin querer queriendo, como es en verdad siempre), alteran el género habitual del ojo que mira la cosa que evoca la muerte, ojos estos dotados no sólo de la facultad pensante (“esos cerebros”) sino de la fuerza —la *vis*— que etimológicamente requiere la constitución de un campo visual, el despliegue de una pantalla en que pueda proyectarse la mirada. Curioso quiasmo este, que sin duda hubiera complacido a la autora del “Primer sueño” y de esos versos en que un Eco masculino es desdeñado por una Narcisca, otra interlocutora barroca con la que tácitamente dialogan los textos de Adriana Valdés.

Barroca es también la manera en que, como en el cuadro famoso de Holbein o como en tantas *vanitas*, la muerte está siempre presente en estas meditaciones junto con la exaltación de la materia en su atractivo deslumbrante y su esplendor más tentador, junto por momentos a la insinuación de que tales opuestos son al fin idénticos (pero no aquí, ni ahora, sino en el punto lejano en que las paralelas se reúnen, o en la mirada de Dios en la que todos los planos diversos coinciden). Escritos sobre el arte reciente en Chile no pueden obviar el hecho de que al arte desde los setenta ha debido habérselas con un escenario político de cambios repentinos y violentos o lentos e insidiosos pero no menos drásticos, con un escenario en el que la política se ha visto con frecuencia hecha a un lado y reemplazada por las manifestaciones más directas de las pasiones y pulsiones

que supuestamente sublima. Los textos de este libro consiguen articular notablemente la manera en que las artes y la crítica de artes reaccionan ante esas circunstancias con una serie de síntomas y gestos de defensa, de rechazo, de parodia, pero a veces también de imitación, un camuflaje que de tanto ejercitarse hace que quien ama disfrazarse de fantasma acabe siendo uno (Roger Caillois dixit).

De entre la multitud de “visitas, estadias, itinerarios y migraciones” que el libro registra (son las palabras que le dan título a sus secciones) se destacan para mi gusto los diálogos sostenidos con la obra de Roser Bru y Eugenio Dittborn, con artistas jóvenes como Mónica Bengoa e Isidora Correa, o con figuras consagradas como Gonzalo Díaz, Enrique Matthey, Ximena Zomosa y Alicia Villarreal. Se agradece siempre la mirada detenida, acotada y cautelosa de la autora (a la que no lo ocurre nunca lo de Sor Juana de que “por mirarlo todo, nada vía”), sus observaciones siempre justas y atinadas (difícilmente podría reprochársele su tono siempre compuesto y comedido en un país tan dado a los excesos y la hipérbolo: la contención de estos textos es una lección en dirección contraria a su propia propensión a motivos barrocos, o mejor dicho un ejercicio en el barroco más seco y enjuto de Quevedo o Donne antes que en el culteranismo gongorino y grancianesco). Este lector deslumbrado de su libro anterior lamenta que, a diferencia de éste, este volumen contenga sólo crítica de arte y no algunos de los excelentes textos sobre literatura que ha hecho Valdés (lo anoto menos como falta que como promesa, habrá que quedar a la espera de otro volumen en respuesta a esta exclusión, así como —me digo— tal vez de un volumen en que la traducción no sea sólo una metáfora de las labores críticas sino la tarea efectiva de recreación, en todos sus sentidos, que ha sido para la autora en muchas ocasiones).

Algunos ensayos sobre artistas chilenos residentes en el extranjero, tendencias en la crítica y el arte internacionales, o artistas extranjeros de paso por Chile introducen aire fresco en un panorama que de otro modo podría parecerse a esos patios de colegio de los que nunca se sale a la calle y en los que un mismo horario y disciplina uniformizan a los escolares cuando vistos desde lejos. Especialmente interesante es el caso de los textos sobre Alfredo Jaar, artista a quien la autora ha

acompañado desde los inicios de su trayectoria, mucho antes del amplio reconocimiento internacional que el tiempo le ha traído. Creo que en los dos textos sobre Jaar que incluye el libro (uno muy breve sobre la película *Muxima* y otro más extenso que cierra el volumen) se atisban otras relaciones posibles entre arte y política que las que marcaron el arte producido antes de, durante y después de la dictadura. El libro que se abre con una reflexión en aforismos sobre “los ojos de los enterrados” en la pintura de Roser Bru (13) se cierra con la mención del “sueño utópico” que late en la película *Muxima*: “el de un corazón que no existe todavía: un corazón que nace de la música como aliento, como espíritu, como catalizadora de una comunidad humana que sólo existe en el deseo — y en los fragmentos reconocibles que el artista pone en escena para nosotros, los espectadores.” (408) Este registro utópico (presente también en otras reflexiones sobre otros artistas) se vincula en el ensayo sobre Jaar al rescate de la maltratada noción de belleza como modo de interpelación ética y vital, y al ritmo como modo de manifestarse esa belleza, de pulsar.

Curiosamente, hay una errata unas pocas páginas antes en la que la autora pareciera ella misma poner coto a ese deseo, cuando cita equivocadamente a William Carlos Williams como autor de los versos siguientes: “You can’t get the news from poems / yet men die miserably every day / for lack of what is found there”, y no de los versos que efectivamente escribió (“It is difficult to get the news from poems...”). Difícil, Adriana, difícil, pero no imposible. Fue, por otra parte, un poeta amigo de Williams, el convertido Ezra Pound (que algo supo de las dificultades de intentar reconciliar estética y política), quien acuñó dos frases que le vienen bien como sello a estas “memorias visuales”: “poems are news that stay news” y el motto “make it new / day by day / make it new”. El libro de Adriana Valdés consigue tanto darle vida nueva a las obras que recuerda al recorrerlas como quien camina por el palacio de la propia memoria invitándonos a compartirlas como mostrarnos que esa novedad no es meramente transitorio brillo sino una persistente y obstinada noticia que los diarios no registran pero que palpita cada vez que nuestros párpados ascienden y descienden.

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
Licenciatura en Artes Visuales



DIRECTOR
Jorge Hernández Esguep
jhernandezesguep@uach.cl

SECRETARIA
Jessica Oyarzo Angulo
artesvisuales@uach.cl
Fono: 063-221447

CAMPUS ISLA TEJA
(DE LA CULTURA
Y LAS ARTES)
VALDIVIA - CHILE



Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza

VICERRECTORIA ACADEMICA
ESCUELA DE ARTES VISUALES

Información Admisiones 2008 en artesvisuales@uach.cl - fono: 063 221447
www.uach.cl

Foto: © Fischer / Diseño: J. Matamala

REVISTA
DE CRITICA
CULTURAL

www.criticacultural.org

suscripciones y números anteriores

(56-2) 563 0506

Escuela de Arte
Pontificia Universidad Católica de Chile

Licenciatura en Arte
Teléfono: 3545210 - 3545205 - Fax: 3545155

Programa de Educación Continua
Teléfono: 3545210 - Fax: 3545217

Artes
www.puc.cl/artes



Fotografía: Nicolás Norero

M A C

Museo de Arte
Contemporáneo

Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

60 años marcando tendencias

MAC PARQUE FORESTAL | Monumento nacional | Parque Forestal s/n | Metro Bellas Artes | Santiago, Chile

MAC QUINTA NORMAL | Edificio patrimonial | Matucana 464 | Metro Quinta Normal | Santiago, Chile

www.mac.uchile.cl 56- 2- 9771740-41-43-55

Nelly Richard
Natalia Babarovic
Raquel Olea
Francisco Brugnoli
Sergio Rojas
María Eugenia Brito
Grinor Rojo
José Joaquín Brunner
Pablo Oyarzún
Marisol Vera
Gonzalo Arqueros
Carlos Ossa
Guillermo Machuca
Nury González
Adriana Valdés
Catalina Parra
Yennyferth Becerra
Ana María Saavedra
Soledad Novoa
Andrea Goic
Claudia del Fierro
Alicia Villarreal
Johanna Unzueta
Virginia Errázuriz
Isidora Correa
Lotty Rosenfeld
Carolina Hernández
Roser Bru
Carolina Ruff
Claudia Aravena
Lucía Egaña
Josefina Guillisasti
Paz Errázuriz
Teresa Aninat + Catalina Swinburn
Ximena Zomosa
Mónica Bengoa
Paz Carvajal
Claudia Missana
Alejandra Munizaga
Catalina Gelcich
Soledad Falabella
Kemy Oyarzún
Fernando Pérez Villalón

Banco de materiales: la calle Rosas y sus alrededores

Telas por kilo, Importadora Central, Bandera 693. Artículos de cumpleaños, Rosas 981. Cordonería Botonería Carlos Ramos, Rosas 979. Paquetería Mike, Galería Las Rosas, loc.1y 2. Paquetería Paty, loc.4. Importadora Wind, loc.6. Distribuidora El Ocho, loc.8. Comercial Mini, loc.12. Dulces art. de cumpleaños, juguetes, disfraces Caperucita, San Pablo 958. Casa Telias, Rosas 930. Cordonería Palmira, Rosas 949. Cordonería Galaxia, Rosas 945. Casa de la Modista, Rosas 921. Encintados adornos de tortas cotillón Casa Costa, 21 de Mayo 738.

Nota 1: El 16 de junio de 1995, mientras realizaba el presente texto, un voraz incendio de causas desconocidas, destruyó la mayor parte de los locales comerciales de la vereda sur de la calle Rosas entre 21 de Mayo y Puente, lugar central de mi banco de materiales.

Nota 2: Antes del voraz incendio y durante mi última visita a dichos locales comerciales, me invadió una sensación de agotamiento respecto a los materiales que solía adquirir ahí. Respecto a las obras que solía hacer desde ahí.

La costura

Coser objeto con lugar-objeto con objeto-palabra con marco-marco con muro-coser cada tienda de la calle Rosas con cada mujer cliente de ahí-coser spray dorado con clavo y con entretela-coser vestido con techo-coser espacio de exhibición con éxtasis y miseria-coser Franklin con lágrimas-coser juguetes con brujería y dulces de anís con miedo. Coser crítica de arte con hilo cadena-coser Guatemala con Nueva York-sueño con vigilia-coser ladrillo con sal-sal con papel-coser la casa de la modista con el museo de Bellas Artes-coser suelo con indios de plástico-coser un encaje negro a una hoja de un diario japonés-coser el Mercado de Sonora en México D.F. con la galería Drugstore en Santiago de Chile-coser esta palabra a estas otras-coser estos ojos que escriben a esos ojos que leen.
Yo soy la araña de esta tela.

Ximena Zomosa

"El éxtasis y la miseria"

1995